

**Manuel Alcaraz
Clemente**

Nueva música ibérica

**Elaboración de una catálogo de piezas para dúo de
percusión de compositores de la Península Ibérica**

MMIA. 2015

Disertação para a obtenção do grau de Mestre
em Música - Interpretação Artística
Especialização Percussão

Professor Orientador:
José María Parra Más

Professor Cooperante:
Manuel Campos

agradecimientos

Un sincero agradecimiento a mis profesores, Miquel Bernat, Manuel Campos y José Parra, por confiar en mí, en mis proyectos y en mi madurez musical; por haberme respaldado siempre y haberme tratado como un músico profesional, dándome alas para continuar volando y creciendo en el mundo artístico.

Muy especialmente, gracias a mis compañeros de la clase de percusión de ESMAE. Alejandro Tarrero, por haberse embarcado conmigo en este proyecto portugués; João Dias, Pedro Góis, Jorge Lima y André Dias, por tantos conciertos con el grupo Drumming, y por haberme hecho experimentar sensaciones que nunca antes había tenido en un escenario, además de por haberme acompañado y ayudado durante estos 3 años. A Lúcia da Silva y João Miguel Braga Simões por haberme hecho sentir en cada innumerables veces.

Desde el corazón, gracias a Portugal y a sus gentes, que me han tratado como un ciudadano más, y me han acogido y estimado durante 3 maravillosos años, en los cuales he tenido la oportunidad de crecer como músico y como persona. Aquí he aprendido que con esfuerzo se pueden conseguir los objetivos que uno mismo se propone.

Y como no, a mis padres, mi hermano y mi pareja, quienes siempre me han apoyado y continúan dándome soporte todos los días, ayudándome a tomar decisiones importantes en mi vida.

palavras-chave

Percussão, duo de percussão, música contemporânea, compositores espanhóis, compositores portugueses, grupo de percussão.

resumo

Este trabalho reúne um catálogo de obras para duo de percussão de compositores da Península Ibérica escritas entre os anos 1976–2015. Assim mesmo, analisa as figuras mais importantes que contribuíram para a criação e divulgação deste novo repertório em Espanha e Portugal.

O catálogo é resultado de uma investigação na qual se privilegiou o contacto com os agentes no domínio da criação e interpretação musical através de inquéritos, entrevistas e outras formas de pesquisa.

A compilação deste catálogo permite concluir que o duo de percussão recebeu uma importante atenção por parte dos novos compositores. Este interesse é propiciado pela presença de uma geração de percussionistas, capaz de responder aos desafios e dificuldades destas novas linguagens, e que conseguiu em constante diálogo com os compositores, estimular a produção musical neste campo.

Espera-se que a existência deste catálogo possa servir como referencia de consulta a intérpretes e compositores no futuro, bem como de estímulo à criação de novas obras.

Palabras-clave

percusión, dúo de percusión, música contemporánea, compositores españoles, compositores portugueses, grupos de percusión.

extracto

Este trabajo reúne un catálogo de obras para dúo de percusión de compositores ibéricos escritas entre los años 1976-2015. Asimismo, analiza las figuras más importantes que han contribuido a la creación y divulgación de nuevo repertorio en España y Portugal.

El catálogo es resultado de una investigación, en la cual se ha privilegiado el contacto con los agentes en el dominio de la creación e interpretación musical a través de encuestas, entrevistas, y otras formas de indagación.

La compilación de este catálogo permite concluir que esta formación camerística ha recibido una importante atención por parte de los nuevos compositores. Este interés viene a su vez propiciado por la presencia de una generación de percusionistas, capaz de responder a los desafíos y dificultades de las nuevas creaciones, y que ha conseguido, en constante diálogo con los compositores, estimular la producción musical en este dominio.

Se espera que la existencia de este catálogo pueda servir para referencia futura de intérpretes y compositores, así como de estímulo para la creación de nuevas obras.

Keywords:

Percussion, percussion duet, contemporary music, Spanish composers, Portuguese composers, percussion ensemble.

Abstract:

This research has led to the construction of a catalogue of pieces for percussion duet written by composers from the Iberian Peninsula, during the period of 1970-2015. The leading figures in the creation and dissemination of this new repertoire in Spain and Portugal are discussed.

The catalogue stems from a research model in which it was of paramount importance to establish a direct contact with leading figures in the realms of creation and performance, through interviews, surveys and other forms of enquiry.

The compilation of this catalogue shows that the percussion duet has received considerable attention by new composers. This might be explained, in turn, by the presence of a new generation of percussionists, which has been able to stand to the challenges of the new music. The fruitful dialogue that performers and composers have kept may explain the boost that musical composition has achieved in this specific domain.

It is hoped that this catalogue can assist future performers and composers in their endeavors, as well as serve as a continuous stimulus for the birth of new music for this genre.

Índice

Listado de figuras

Preámbulo

1. Introducción
2. Objetivos
3. Estructura de la tesis
4. Metodología
5. Fuentes
6. Limitaciones del estudio

7. 1. LA MÚSICA EN ESPAÑA Y PORTUGAL (1945-1975)
9. 1.1. La Generación del 51 y el grupo Nueva Música
11. 1.2 El centro Alea
12. 1.3. Los Encuentros del Arte
13. 1.4. El Estudio Phonos
13. 1.5. El Grupo Zaj
14. 1.6 La Fundación Gulbenkian de Lisboa
17. 1.7 El grupo de música contemporánea de Lisboa (GMCL)
17. 1.8 Compositores portugueses significativos

19. 2. EL PANORAMA ACTUAL DE LA PERCUSIÓN EN ESPAÑA Y PORTUGAL
19. 2.1 Compositores destacados
20. 2.2 Intérpretes
23. 2.3 El dúo de percusión
24. 2.4 Grupos de percusión significativos
28. 2.5 Ensembles de música contemporánea
32. 2.6 Salas de conciertos y otras estructuras

33. 3. CATÁLOGO DE OBRAS PARA DÚO DE PERCUSIÓN DE COMPOSITORES DE LA PENÍNSULA IBÉRICA
35. *Verge Liliانا* (1976), Llorenç Barber
37. *Saturno* (1983), Luis de Pablo
39. *Perpetuum mobile* (1998), Jesús Rueda
41. *African winds* (1998), José Manuel López-López
43. *En una gota el mar...* (2003), Polo Vallejo
45. *Percepcions perculdides* (2005), Salvador Brotons
49. *33 maneras de mirar un vaso de agua* (2006), César Camarero
51. *Cantos* (2007), Adrià Borredà

55. *Figures de la ressonància* (2007), Voro García
59. *Saltanah* (2007), Enrique Sanz Burguete
61. *Duellum* (2008), Mario Carro
63. *58 b* (2009), @C (Pedro Tudela e Miguel Carvalhais)
65. *Argos* (2009), Jesús Torres
69. *Quehacer del tacto full of mirroredness* (2009), José Luis Torà
71. *Shadja* (2010), Raquel García Tomás
75. *Tres Diálogos para dos marimbas* (2011), Jesús Ramírez
79. *Urban walk* (2011), Paulo Bastos
81. *Lenguas muertas* (2011), Saül Gómez Soler
85. *Púrpura* (2011), Omar Sala Escrihuela
89. *Acusmacia* (2011), Fèlix Pastor
93. *Doiskouroi* (2011), José Manuel Castelló Sánchez
97. *Kinetic Energy* (2012), João Pedro Oliveira
99. *Scratch to reveal* (2013), Marta Lozano Moyano
101. *Rubbing* (2013), Marta Lozano Moyano
103. *Acting out* (2013), Daniela Castro
105. (...) *Run (...)* (2013), Telmo Lopes
109. *URB to B* (2013), Nuno Peixoto
111. *Trust/Tryst* (2013), Luís Salgueiro
113. *Sounds of an annoyed person* (2013), André Santos
115. *Anteartefacto viento primo* (2013), Fabià Santcovsky
121. *Mare* (2014), Cláudio Cruz
123. *Falstaff* (2014), Miguel Sobral Curado
125. *Between lines* (2014), Francisco Fontes
127. *Suite manga* (2015), Amparo Piñol

131. Conclusiones
133. Bibliografía
139. ANEXOS (en soporte digital)

Listado de figuras:

Figura 1: Grupo Nueva Música.

Figura 2: Vista exterior de la Fundación Gulbenkian, en Lisboa.

Figura 3: Encargos realizados por la Fundación Gulbenkian desde 1963 hasta 2007.

Figura 4: Imagen de un concierto de Drumming Grupo de percussão en la Casa da Música de Oporto.

Figura 5: Crossing lines ensemble (izquierda), y Remix ensemble (derecha), dos de los grupos de música contemporánea más activos en la Península Ibérica en la actualidad.

Figura 6: Inicio de la obra *Saturno* (Luis de Pablo, 1983).

Figura 7: Inicio de la pieza *African Winds*.

Figura 8: Ejemplo de los primeros compases de *En una gota el mar...* El compositor acompaña con unas anotaciones el carácter que quiere imprimir en la música, la cual sirve como fuente de inspiración para el intérprete.

Figura 9: Fragmento de *Percepcions Percudides*.

Figura 10: Compases iniciales de la versión de trio de 33 maneras de mirar un vaso de agua. La partitura de la versión de dúo fue eliminada.

Figura 11: Leyenda del compositor para los *wood blocks* en la obra *Cantos*.

Figura 12: Compases iniciales de *Cantos*, muestra del primer material compositivo.

Figura 13: Primera aparición del material polirrítmico en *Cantos*, compás 82.

Figura 14: Leyenda de la obra *Figures de la ressonància*.

Figura 15: Ejemplo de utilización de la simbología en la obra *Figures de la ressonància*.

Figura 16: Fragmento de *Duellum*, de Mario Carro.

Figura 17: Fragmento de *58b*.

Figura 18: Ejemplo de utilización de 3 pentagramas para cada percusionista en la obra *Argos*.

Figura 19: Leyenda de la obra *Shadja*.

Figura 20: Escala *Shrî* y escala *Puravi*.

Figura 21: Escala *Bageshri*.

Figura 22: Fragmento de la obra *Tres Diálogos* (1).

Figura 23: Fragmento de la obra *Tres Diálogos* (2).

Figura 24: Fragmento de la obra *Tres Diálogos* (3).

Figura 25: Ejemplo de la partitura *Urban Walk*.

Figura 26: Leyenda de *setups* en la obra *Lenguas muertas*.

Figura 27: Ejemplo del uso de quintillos, seisillos y septillos en la obra *Lenguas Muertas*.

Figura 28: Fragmento de *Acusmacia*.

Figura 29: Compases iniciales de *Kinetic Energy*.

Figura 30: Fragmento de *Acting out*.

Figura 31: Fragmento de la obra (...) *Run* (...).

Figura 32: Fragmento de la obra *Sounds of an annoyed person*.

Figura 33: Cajitas de música. Música del bolero de M. Ravel y de la película *Amarcord*, de Federico Fellini.

Figura 34: Ejemplo de *ossia* en la obra *Anteartefacto viento primo*.

Figura 35: Indicaciones en la partitura de baquetas blandas, escobillas, tocar con la mano en los cascabeles y utilización de baqueta *superball*.

Figura 36: Compases iniciales de *Mare*.

Figura 37: Compases iniciales de *Falstaff*.

Figura 38: Fragmento del segundo movimiento de *Between lines*.

Preámbulo

Los sonidos de la percusión han acompañado al ser humano desde sus comienzos prehistóricos. Nos referimos aquí a la idea de la percusión como latido, como manifestación primera de la potencialidad simbólica de la música, capaz de recrear los sonidos de la naturaleza y de reflejar los propios ritmos biológicos de los hombres. Se ha especulado también sobre el papel de la percusión en los ritos de transición social en varias culturas.

Existe también una conexión entre la utilización de la percusión y el plano espiritual en muchas culturas. Needham (1967: 606-7), habla del papel central de los instrumentos de percusión en las ceremonias religiosas de innumerables culturas. La percusión, además, ha sido asociada a situaciones rituales, como el nacimiento, la iniciación, la unión conyugal, el sacrificio, la guerra, la curación y la muerte. De este modo, podría decirse que la percusión acompaña al ser humano en el paso de un estado a otro. El cuerpo humano puede funcionar como un verdadero *set* de multipercusión, lo que facilita el involucramiento de una comunidad entera en prácticas colectivas.

Posiblemente, esta conexión con el mundo ritual habrá otorgado a la percusión ese status “mágico”, dentro de las comunidades, estableciendo la relación simbólica de la percusión no sólo con momentos religiosos, sino también situaciones comunes en la vida social, como la caza o la guerra. La fuerza simbólica de la percusión proviene quizá de su capacidad de “acompañar” las acciones de los hombres, de reunirlos en torno de una deidad, convocándola, por ejemplo, para que les favorezca en la caza; o de “acompañar” sus movimientos en la guerra, preparando sus espíritus para la lucha.

Needham (1967: 608) sugiere que los sonidos de la percusión tienen una relevancia notable dentro del intento de los hombres de comunicar con el dominio de lo sobrenatural. Sus estudios se centran en instrumentos como el tambor, el gong y la campana. Diferentes tipos de tambor son mencionados de forma recurrente en la literatura etnográfica como el instrumento usado por chamanes para convocar a los espíritus. La abundancia de rituales en que es utilizado sugiere una profunda conexión simbólica con el mundo de los muertos. Needham llegó a sugerir que el sonido del tambor, así como el de algunos gongs, está conectado con un gran espectro de emociones humanas - tal vez mayor que el de cualquier otro

instrumento. Verdaderamente, la forma en que el sonido percutido reverbera e impacta en el cuerpo del oyente crea un efecto próximo al del trueno o el fuego de cañón, desestabilizando momentáneamente el organismo, y sugiriendo conexiones sobrenaturales. Los tambores son también utilizados en muchas culturas en conexión con danzas para inducir estados de trance, que representan un canal primordial de comunicación directa con el más allá.

Es natural asumir que los primeros sonidos que los humanos produjeron con objetos fuesen de naturaleza aleatoria – no intencional. Probablemente, estos sonidos habrán pasado, después de alguna experimentación, a ser sonidos más o menos organizados para crear un efecto concreto. De la observación y experimentación prolongada de estas acciones habrá resultado la idea de utilizar los sonidos de la percusión de forma funcional, para acompañar ciertas ceremonias comunitarias. Esta carácter funcional ha acompañado a la percusión durante siglos, bien como elemento catalizador de rituales diversos, o como parte integrante de otros *ensembles* musicales.

Muchos asocian los sonidos de la percusión con una cierta idea de primitivismo, conectada con la tierra, con la naturaleza y con las pulsiones más profundas del hombre y de su existencia. Esta “inmediatez” de los sonidos de la percusión puede tal vez explicar la función primordialmente dependiente que esta familia de instrumentos ha tenido durante la historia. Puede decirse que la participación de la percusión en gran parte de la música clásica de tradición occidental refuerza el discurso de los otros instrumentos, señalizando cadencias, momentos de clímax, etc., y raramente asumiendo una voz verdaderamente independiente. De alguna forma, estos instrumentos sólo alcanzaron una dignidad propia y un papel solista a partir del siglo XX, con las composiciones de Stravinsky, Varèse, o Stockhausen. Es interesante observar que este proceso coincide con un resurgimiento del interés de las artes por el mundo irracional, subconsciente y onírico del ser humano.

Paralelamente, el desarrollo técnico de los instrumentos habrá permitido una atención más enfocada por parte de los compositores para esta familia de instrumentos. Así, no sería exagerado decir que la percusión reconquistó la voz “independiente” que también habrá tenido durante su surgimiento, en los albores de la humanidad.

Es sugestivo imaginar este arco entre la prehistoria y el mundo moderno, incidiendo precisamente en los aspectos que han persistido desde el nacimiento de la percusión hasta nuestros días: el gesto, ese movimiento intencional que, poniendo en vibración un material externo, también tiene el poder de hacer estremecer algo en nuestro interior. ¿Acaso la música contemporánea no es una fuente de “sensaciones sonoras”? ¿Acaso no persiste hoy la intención primitiva de evocar la naturaleza? ¿Acaso no se mantiene en la música actual la intención de conectar con la expresión y la emoción humana?

Introducción

Génesis de la idea:

En el año 2012, mi compañero Alejandro Tarrero y yo coincidimos como alumnos del *Master en Interpretación Musical* en la ESMAE¹, bajo la tutela de los profesores Miquel Bernat y Manuel Campos. Nuestra intención era investigar sobre el repertorio para dúo de percusión. Durante el curso académico 2012/2013, trabajamos como dúo, encargando y estrenando varias piezas de compositores de Península Ibérica. Por razones profesionales, Alejandro interrumpió sus estudios y yo continué con la investigación de manera individual.

El proyecto fue ganando forma con la idea de compilar un catálogo de obras para dúo de percusión de compositores de la Península Ibérica. La pregunta fundamental que me llevó a elaborar esta tesis de Master es la siguiente: ¿Cuál es la situación actual de la música de cámara para percusión, y concretamente para dúo de percusión, en la Península Ibérica?

El título del trabajo, *Nueva música ibérica*, hace referencia a la música erudita escrita desde 1975 (momento en que España y Portugal salieron de sus respectivas dictaduras, y permitieron nuevos caminos artísticos), hasta nuestros días. En esta tesis se trata fundamentalmente el campo de la percusión, aunque ha sido necesario realizar un contexto general para entender mejor esta nueva música, y la evolución de compositores e intérpretes hasta nuestros días.

El subtítulo, *Elaboración de un catálogo de piezas para dúo de percusión de compositores de la Península Ibérica*, más concreto y explicativo, se refiere directamente al objetivo principal del trabajo: la elaboración de un catálogo con obras para este tipo de formación, mediante el cual los intérpretes puedan explorar de una forma organizada y sistemática obras para este tipo de repertorio. De esta manera, la intención del catálogo es fomentar el encuentro de intérpretes y compositores. Este aspecto es interesante por su carácter bidireccional. Esta colaboración entre compositores e intérpretes es necesaria para asegurar la evolución de la música contemporánea, e incorporar en ésta nuevos recursos

¹ *Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo* (Porto, Portugal).

² Ver apartado Limitaciones del estudio (pág. 6).

³ El propio catálogo incluido en el tercer capítulo de esta tesis, muestra una mayor densidad de piezas compuestas entre los años 2006 y 2015 (28 piezas) que entre los años 1976 y 2005 (6 piezas).

⁴ Por ejemplo: (ANEXO II/3/Bernat/2).

⁵ En estos casos, aparece en la tabla una barra indicando que no se ha podido obtener esa

técnicos, tímbricos y gestuales. Por un lado, el intérprete necesita de las ideas y de la creatividad del compositor. Éste, por su parte, necesita del intérprete para transformar en sonido la obra de arte que imprime en su partitura.

La percusión erudita ha evolucionado considerablemente en los últimos años. España y Portugal cuentan cada vez con intérpretes de más nivel, y este hecho incita a los compositores a la creación de nuevas piezas. Esta simbiosis entre intérprete y compositor permite que cada vez existan más obras. En la actualidad existe un repertorio muy rico de obras para percusión. El corpus de obras se ha expandido considerablemente debido a la rápida evolución de la percusión en los últimos 25 años. La primera pieza de cierta importancia escrita para dúo de percusión en la Península Ibérica fue *Verge Liliana*, del compositor valenciano Llorenç Barber (1948), compuesta en el año 1976 y dedicada y estrenada por los percussionistas Javier Benet y Joan Iborra.² Más tarde, en 1983 el compositor Luis de Pablo creó *Saturno* (1983), pieza para dúo de percusión con un vasto *setup*. En las siguientes décadas, el repertorio ibérico para percusión se ha ido enriqueciendo, y cada vez más compositores jóvenes se interesan por la percusión y sus diferentes facetas y combinaciones.³ El ámbito cronológico del catálogo abarca desde la obra *Verge Liliana* como punto de partida, y la última obra descubierta hasta el 10 de Septiembre de 2015 como punto de finalización.

Objetivos

Construir un catálogo con el mayor número posible de piezas para dúo de percusión de compositores de la Península Ibérica. De este modo, los intérpretes podrán disponer de un catálogo actualizado hasta el año 2015, con las informaciones más importantes para esta formación, creando así un documento completo y útil.

Mediante la catalogación de las piezas, ampliar mis conocimientos estilísticos y estéticos en lo que se refiere a este tipo de repertorio.

² Ver apartado Limitaciones del estudio (pág. 6).

³ El propio catálogo incluido en el tercer capítulo de esta tesis, muestra una mayor densidad de piezas compuestas entre los años 2006 y 2015 (28 piezas) que entre los años 1976 y 2005 (6 piezas).

Indagar sobre la importancia y calidad de las composiciones realizadas por los compositores de la Península Ibérica. De este modo, se espera que el catálogo sirva como motivación para la creación de nuevas piezas.

Conocer y describir la situación de España y Portugal en lo referente a música contemporánea. Analizar los antecedentes y conocer las figuras más importantes de su historia musical reciente.

Estructura de la tesis

Esta tesis se divide en tres capítulos. El primero de ellos está formado por una introducción histórica de la percusión, donde se explica brevemente la evolución del instrumento a lo largo de los siglos; y por un contexto histórico/musical de España y Portugal desde el inicio de la segunda mitad del siglo XX (aproximadamente 1950) hasta el final de las Dictaduras, a mediados de los años 70.

La segunda parte de la tesis trata más concretamente la percusión. En ella se abordan los compositores, figuras solistas, dúos, grupos de percusión, *ensembles* de música contemporánea y otras estructuras importantes para el desarrollo del instrumento en la Península Ibérica en los últimos años.

La tercera parte del trabajo contiene un catálogo de piezas para dúo de percusión de compositores de la Península Ibérica. Cada pieza incluida en este catálogo consta de una ficha con las informaciones más importantes de la obra, y un texto donde se explican los aspectos más importantes y curiosos de ella, sin pretender ser un análisis detallado de la obra. En muchos casos este texto ha sido elaborado por mi, mediante los conocimientos que tenía de la pieza, y los que en mi opinión podrían ayudar a un intérprete que consulte el catálogo. Otros textos fueron cedidos por los propios compositores, quienes tienen un conocimiento más profundo sobre su música.

Metodología

Los materiales escritos sobre este tema son escasos. Por un lado, el dúo de percusión es un medio muy específico. Por otro lado, siendo el interés principal de este trabajo la música compuesta para esta formación en los últimos cuarenta años, es natural que no exista todavía la distancia suficiente para la existencia de escritos sobre el tema.

Mucha de la información ha tenido que ser obtenida mediante la elaboración de cuestionarios y la realización de entrevistas a intérpretes y compositores de la especialidad.

Los cuestionarios para intérpretes y compositores fueron realizados con la intención de obtener información sobre algunas cuestiones que necesitaba para la elaboración de mi trabajo. Los cuestionarios proponían preguntas sobre la situación de la música contemporánea en la Península Ibérica, y también sobre la importancia de la formación de dúo de percusión. El cuestionario para intérpretes constaba de 3 páginas (una página introductoria con una explicación y dos páginas más con 6 preguntas. El cuestionario para compositores presentaba una estructura similar, aunque con únicamente 5 preguntas. Los cuestionarios tenían una versión en castellano y otra en portugués, y fueron enviados el día 8 de Febrero de 2015. Se pidió a los compositores e intérpretes que enviaran las respuestas en un plazo de 3 meses. En el trabajo, las referencias a los cuestionarios aparecen con el siguiente formato: *ANEXO II/número de cuestionario/apellido del intérprete o compositor/número de la pregunta*.⁴

La selección de los recipientes de los cuestionarios se basó en el siguiente criterio: serían considerados apenas compositores e intérpretes con una carrera profesional. Hasta agosto de 2015, fueron recibidos catorce cuestionarios. Después de su recepción, la información obtenida sirvió para enriquecer los tres apartados del trabajo, tanto los capítulos 1 y 2, como el catálogo. Algunos cuestionarios suscitaron un trabajo de profundización, en forma de contactos telefónicos y a través del correo electrónico. Asimismo, mediante los cuestionarios a intérpretes, he descubierto también algunas obras para dúo de percusión de compositores ibéricos. Los cuestionarios recibidos se encuentran en los ANEXOS del trabajo (ver ANEXO II).

⁴ Por ejemplo: (ANEXO II/3/Bernat/2).

Las entrevistas han servido para indagar en la vida profesional de diferentes intérpretes, compositores y formaciones de música de cámara. Destaca la entrevista realizada al compositor bilbaíno Luis de Pablo (1930), figura crucial de la música española en la segunda mitad del siglo XX. De Pablo fue una figura de proa en la llamada Generación del 51. Esta entrevista, realizada en mayo de 2015, ha enriquecido considerablemente el apartado del contexto histórico/musical español.

Por último, las conversaciones telefónicas y el contenido de los mensajes electrónicos han servido para obtener información directa y agilizada. Los emails intercambiados con compositores e intérpretes se encuentran en los ANEXOS del trabajo, de una forma cronológica (Ver ANEXO III).

Fuentes

Entre la bibliografía utilizada, destaca el libro *Musica e poder*, del músico, compositor y ensayista portugués António Pinho Vargas (2011). El libro ha sido útil para acceder a gran parte de los datos utilizados en el primer capítulo del trabajo.

Los artículos *online* han sido otra fuente importante para la realización de este trabajo. Destacan, en este campo, los artículos publicados por el percusionista Baldomero Llorens, publicados en la revista *online Espacio Sonoro* (Llorens, 2003). Los artículos de prensa *online* han tenido un papel fundamental para la elaboración del primer capítulo de la tesis. Estos artículos han ayudado a complementar información y a saber las opiniones de determinados compositores y escritores respecto a algunos temas de interés para el trabajo.

Las partituras han sido un recurso esencial para la confección del catálogo. A lo largo de los dos últimos años, han llegado a mis manos una gran cantidad de música escrita, de mano de intérpretes, compositores.

Limitaciones del estudio

La metodología de este trabajo fue construida de una forma a funcionar como una red que permitiese detectar el mayor número de obras posibles escritas para esta formación, por tanto se trataba de no apenas compilar sistemáticamente aquello que ya conocía a través de mi experiencia previa, sino entrar en contacto con aquello que no conocía. A pesar de ese esfuerzo, soy consciente de la posibilidad de que algunas obras puedan todavía permanecer ocultas. El catálogo no debe ser, por tanto, entendido como una obra cerrada, y sí como un trabajo en evolución continua, que irá siendo completado con sucesivas aportaciones. Las dificultades en obtener todas las informaciones de cada obra, se ha en algunos casos a la imposibilidad de contactar con el compositor. En otros casos, el compositor y los intérpretes no disponían de todos los datos que se necesitaban para la elaboración de la ficha. Por este motivo, en catálogo aparecen algunas fichas de obras incompletas.⁵ Es el caso de la pieza *Verge Liliana* (Ver catálogo, pág. 35).

⁵ En estos casos, aparece en la tabla una barra indicando que no se ha podido obtener esa información.

1. La música en España y Portugal a partir de 1945:

Este capítulo aborda los casos concretos de Portugal y España, desde aproximadamente el inicio de la segunda mitad del siglo XX, y la aparición de las nuevas vanguardias de posguerra, hasta la salida de ambos países de sus regímenes dictatoriales, en 1974 y 1975, respectivamente.

Dentro del contexto europeo, los países periféricos como España y Portugal siempre han estado un poco más alejados del “centro” de la Música Erudita Occidental. En el caso de ambos países, las nuevas tendencias tardaron algún tiempo en llegar, hecho que puede ser atribuible al clima totalitario que ambos países sufrieron durante varias décadas. España vivió la dictadura impuesta por el general Francisco Franco, entre 1939 y 1975 (año de su muerte); y por su parte Portugal padeció una dictadura desde 1926 hasta 1974, año en el que sucedió la Revolución de los Claveles, acabando con el régimen totalitario portugués, e instaurando un régimen democrático.

En ambos países, la censura fue aplicada a todos los aspectos sociales pero fue en la prensa, cine, música y literatura donde más impacto tuvo, condicionando de esta manera el pensamiento y la cultura general. Esto se tradujo en una sequía cultural y una falta de libertad creativa, creando una sensación generalizada de retroceso. Este hecho condenó a ambos países a habitar una “periferia cultural”, y no apenas geográfica, en la cual la ausencia de libertad y la dificultad para la difusión de ideas crearon las condiciones para un aislamiento cultural y artístico que duró varias décadas. Como afirma el percusionista Baldomero Llorens: “debido a estos factores, las nuevas tendencias llegadas de Europa en los últimos años del franquismo, simplemente eran incomprendidas por la sociedad y los intelectuales nacionales” (ANEXO II/2/Llorens/3).

Pierre Boulez y Luciano Berio nacieron en 1925, Karlheinz Stockhausen en 1928 y Luis de Pablo en 1930. Otros compositores españoles nacieron también en aquella época, como es el caso de Cristóbal Halffter (1930), Ramón Barce (1928) y Josep Mestres-Quadreny (1929). A pesar de ello, el compositor Luis de Pablo afirma que los compositores españoles del momento se adhirieron a las corrientes estéticas un poco más tarde que los de Europa Central, debido a su situación política y geográfica. Esto convierte a de Pablo y a los autores de su generación, en

compositores contemporáneos de los compositores centro europeos citados anteriormente. Evidentemente, la formación que los compositores de centro Europa tuvieron, era muy diferente de la que un compositor español podría tener en aquella época. Luis de Pablo sostiene que, es su caso concreto, intentó aprovechar al máximo las oportunidades que España le brindó, como la visita de Jean Étienne Marie, compositor de música concreta, en los primeros años 50. No obstante, a través del acceso a algunas lecturas, y muchos viajes al extranjero (entre ellos a los cursos de verano de Darmstadt), obtuvo la mayor parte de la información que le sirvió de ayuda para aprender y formarse como compositor (ANEXO I:7). Los cursos de Darmstadt significaron la difusión de un nuevo pensamiento musical. Este pensamiento tenía algunos paradigmas característicos. En primer lugar, el decline del sistema tonal y sus afines (modalidad, neo-modalidad, poli-tonalidad, etc.), el cual había estado vigente durante tres siglos de música. El ideal de “nuevo”, en oposición al tradicionalismo, al sistema musical vigente; y “nuevo” como criterio de arte. La importancia del sistema dodecafónico fue otro de los principios de la escuela de Darmstadt, junto con la experimentación sonora, con nuevos objetos y materiales sonoros. Asimismo, el desarrollo tecnológico fue aprovechado por los compositores visitantes de los cursos de Darmstadt, desde los primeros *rumori* futuristas hasta el nuevo *software* musical y la electrónica en directo, pasando por la *Musique Concrete*.

Durante los años 50, 60 y 70 del siglo XX surgieron en España y Portugal diferentes fundaciones, agrupaciones y proyectos que acercaron a ambos países a la música contemporánea erudita de aquellos años:

- *La Generación del 51*: formada por compositores nacidos entre 1924 y 1938, que trajeron la modernidad a la música española, anclada en la estética nacionalista de principios de siglo.
- *El Grupo Nueva Música*, que reunía a los compositores de esta generación, y que a pesar de tener puntos de vista estéticos muy diferentes, se asociaron para tener un impacto mayor.
- *El estudio Alea* y los *Encuentros de Arte*, fundados por el compositor Luis de Pablo con el mecenazgo de la familia Huarte.
- *El Estudio Phonos*, creado en Barcelona por el compositor Josep Maria Mestres Quaderny en 1968.

- *El grupo Zaj*, grupo de vanguardia español formado por Juan Hidalgo y Ramón Barce, junto al italiano Walter Marchetti.
- *La Fundación Gulbenkian* de Lisboa, una sala de conciertos a nivel europeo, un oasis en el núcleo de un país en dictadura y con un gran atraso cultural.
- *El Grupo de música Contemporánea de Lisboa* (GMCL), creado por el compositor Jorge Peixinho en los años 70.

1.1 Generación del 51 y el grupo Nueva Música:

Luis de Pablo afirma que la denominación convencional para esta generación es imprecisa, porque lo único que estos compositores tenían en común era que terminaron el servicio militar en el año 1951 (ANEXO I:11). Los compositores de la Generación del 51 trataron de abrir la música española, anclada en el conservadurismo, a las nuevas corrientes que renovaron el panorama europeo en la segunda mitad del Siglo XX. El primer núcleo musical de la denominada Generación del 51⁶ tuvo su origen en el grupo *Nueva Música*, fundado en 1958 y compuesto por Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra y Fernando Ember. Ramón Barce fue el encargado de redactar el manifiesto general, donde se declaraban las primeras intenciones y se dejaba constancia de la urgente necesidad de recuperación, independencia y puesta al día. El grupo no tenía grandes puntos de vista estéticos en común, pero se unió para crear una fuerza mayor, y así poder empezar a escribir el camino de la música nueva en España, haciendo honor al nombre del grupo (ANEXO I/11).

Al proyecto se incorporó Gerardo Gombau como músico experimentado y perteneciente por edad a la Generación del 27, que iría a desempeñar un importantísimo papel en el rumbo de estos aún jóvenes compositores. Maestro y discípulos se beneficiarían de la dinámica establecida por un continuo debate. Por su parte, Cataluña contribuyó al movimiento con compositores como Josep María Mestres-Quadreny y Joseph Cercós.

⁶ Término acuñado por Cristóbal Halffter, que hace referencia al año en el que los principales miembros de este grupo de compositores acabaron sus estudios.

En el palabras de José Ramón Ripoll: *“quizá la falta de eslabones y modelos en la cadena de la tradición musical llevó a estos compositores a establecer dos modelos o pautas. Por un lado, retomar lo mejor y más puro de las enseñanzas de los maestros que vieron frustrados sus objetivos por causa de la dictadura; por otro, abrir puertas al exterior e informarse de todo aquello que se habían perdido, desde los últimos vericuetos estilísticos de Bartok, Stravinsky, hasta la experimentación electroacústica de Stokhausen o Cage, pasando por el dodecafonismo vienés de Schönberg o Berg, el expresionismo de Hindemith, las tendencias aleatorias, el sensualismo de Britten o el grafismo y la performance de Cage”* (Ripoll, 2004: web). *Como señala Cristóbal Halffter, “mi generación, como consecuencia de no tener padres, tuvimos que ser educados por nuestros abuelos”* (Ripoll, 2004: web).

Los compositores pertenecientes a la Generación del 51 nacidos entre 1924 y 1938, fueron los siguientes: Pascual Aldave Rodríguez, Román Alís Flores, Carmelo Alonso Bernaola, Miguel Alonso Gómez, Manuel Angulo López-Casero, Ángel Arteaga de la Guía, Leonardo Balada Ibáñez, Ramón Barce Benito, Xavier Berenguel i Godó, Agustín Bertomeu Salazar, Alberto Blancafort i Paris, Armando Blanquer Ponsoda, Narcís Bonet i Armengol, José Buenagu, Francisco Calés Otero, Lluís Callejo Creus, Manuel Carra Fernández, Manuel Castillo Navarro, Josep Cercós Fransí, Ángel Cerdá Fernández, Jordi Cervelló i Garriga, Miguel Ángel Coria Varela, José Luis de Delás, Antón García Abril, Agustín González Acilu, Rogelio Groba Groba, Joan Guinjoan Gispert, Cristóbal Halffter Jiménez-Encina, Juan Hidalgo Codorniú, Antón Larrauri, M^a Dolores Malumbres Carranza, Josep Maria Mestres Quadreny, Manuel Moreno Buendía, Gonzalo de Olavide, Ángel Oliver Pina, Luis de Pablo Costales, Jaume Padrós Montoriol, José Peris Lacasa, Claudio Prieto Alonso, Salvador Pueyo Pons, Enrique Raxach, Antonio Ruiz Pipó y Josep Soler i Sardá (Cámara Izaguirre; Larrinaga Cuadra; Moro Vallina, 2011: web).

El primer compositor español en ir a Darmstadt⁷ fue Juan Hidalgo, desde Milán, por el hecho de ser discípulo del compositor italiano Bruno Maderna (1920-1973). Más tarde, Luis de Pablo y Cristóbal Halffter frecuentaron la bienal, así como, en los años siguientes, Tomás Marco y Josep María Mestres-Quaderny.

⁷ Los cursos de verano de Darmstadt (Alemania) supusieron una revolución para el panorama de la música contemporánea mundial. Por su parte, los compositores españoles de la época encontraron una importante fuente de información en estos cursos de verano, en una época donde las comunicaciones y la rapidez de la información no era como es en nuestros días.



Fig. 1: Grupo Nueva Música.

1.2 El centro Alea:

En el campo de la electroacústica en particular no deberíamos olvidarnos del período “Alea”. En el año 1965, el compositor Luis de Pablo creó el *Grupo Alea*. El término, procedente del latín, significa “azar”, “suerte”; y nació como el primer laboratorio acústico español, y según Luis de Pablo, con medios todavía modestos (ANEXO I:2).

Al cabo de más o menos un año, el Centro Alea se convirtió también en un centro de conciertos, en una asociación para la difusión de la música contemporánea (con el patrocinio de la familia Huarte), con el fin de presentar al público de Madrid las últimas tendencias de la música en sus más variadas facetas.

En Alea se organizaban conciertos de música de cámara, y cuando los medios lo permitían, llegaron a contar en dos ocasiones con la presencia de una orquesta. Asimismo, se presentaba música del siglo XX actual (actual de aquellos años, ya que Alea empezó en los primeros años 60), donde los compositores del momento eran los protagonistas.

Al mismo tiempo que se dio importancia a los compositores del momento, se abrió la puerta a músicas de culturas no occidentales. Ejemplos significativos fueron el teatro de sombras malayo, las músicas litúrgicas de la catedral de Adís Abeba, y el sonido

del *buzuq*⁸, entre muchos otros. Así se logró crear el *Estudio Alea* como una extensión de la actividad de conciertos. Por allí pasarían Eduardo Polonio, Horacio Vaggione y André Lewin-Richter, entre otros.

1.3 Los Encuentros de Arte

Jesús Huarte, hijo de don Félix Huarte, y sucesor de su padre en el cargo de Presidente Honorífico de la Diputación Foral de Navarra, consultó al compositor Luis de Pablo, ya que pretendía ofrecer un regalo a la ciudad de Pamplona, para agradecer el honor que la ciudad y sus gentes le brindaban al haberle dado aquel cargo. Éste le recomendó organizar un gran Festival de música Contemporánea, continuando con la línea en la que ya se venía trabajando en *Alea* (ya que *Alea* tenía algunos años) pero mucho más ambiciosa, contando también con diferentes demostraciones de músicas no europeas; y ofrecérselo a las gentes de Pamplona. Fue así como nacieron los Encuentros de Arte.

Los Encuentros de Arte no solamente abordaron el dominio de la música, sino también las artes plásticas y el teatro, propiciando la aparición en España de músicas y arte no europeo. La actuación del teatro *Kathakali*⁹ fueron uno de los acontecimientos más destacados, entre otras manifestaciones de arte no occidentales. Otra de las visitas privilegiadas de los Encuentros del Arte fue la del compositor americano John Cage, trayendo numerosa crítica extranjera.

Infelizmente, los Encuentros de Arte tuvieron un final trágico. Dos bombas de la banda terrorista ETA y una intervención del Gobierno, así como el rapto de Felipe Huarte por parte de ETA, supusieron el fin de los Encuentros y de Alea, ya que el proyecto perdió entonces el mecenazgo.

Como dato importante para el mundo de la percusión, no podemos olvidar que el estreno europeo de una de las grandes obras del minimalismo: *Drumming*, del compositor estadounidense Steve Reich, se realizó en los Encuentros de Arte, en

⁸ Instrumento musical de cuerda pulsada, perteneciente a la familia del laúd, y procedente de la música árabe, concretamente de Turquía, aunque actualmente presente en diferentes países y culturas.

⁹ Procedente del estado de Kerala, al sur de la India, el *Teatro Kathakali* es una de las Artes Escénicas más antiguas que se conocen.

1972. El estreno tuvo lugar el día 1 de Julio a las 22 horas en el Gimnasio Anaitasuna (ANEXO II/2/Llorens/3).

1.4 Estudio Phonos:

La *Fundación Phonos* fue una de las instituciones pioneras en España en el ámbito de la música electroacústica. Nació en el año 1974 de la mano de Josep Maria Mestres Quadreny, Andrés Lewin-Richter y Lluís Callejo, con el objetivo de consolidar el *Laboratorio de Música Electroacústica Phonos*, que había sido creado anteriormente en el año 1968. La mayoría de los músicos dedicados a la electroacústica del país pasaron, durante muchos años, por los cursos del compositor Gabriel Brncic.

Desde el año 1994, la *Fundación Phonos* ha estado vinculada a la Universidad Pompeu Fabra, desde donde se ha promovido la utilización de nuevos medios tecnológicos en la creación y difusión musical¹⁰ (Fundación Phonos, 2015: web).

1.5 El grupo Zaj:

Zaj, el grupo de vanguardia español creado en 1964 por los compositores españoles Juan Hidalgo y Ramón Barce junto al italiano Walter Marchetti, fue fundamental para el conocimiento de las propuestas de *Fluxus*, bajo el aura de John Cage, en España.

Fluxus fue un grupo de artistas de todo el planeta, aunque principalmente concentrados en Nueva York, y fuertemente influenciados por las ideas de John Cage. Entre ellas, Cage defendía que los compositores debían entrar en el proceso compositivo sin saber el final que iba a tener la pieza. Lo importante era el proceso compositivo, y no el resultado final en si mismo. El artista Juan Hidalgo se define a sí mismo *como*:

¹⁰ En la siguiente página web se puede encontrar más información sobre la *Fundación Phonos*: <<http://phonos.upf.edu/presentacio>>.

[...] un artista multimedia que se mueve libremente por el mundo de la música, la poesía y la plástica, a través de sus libros, escritos, composiciones musicales, arte postal, acciones y performances, arte objetual, acciones fotográficas, etc. La versatilidad de los soportes atestigua la primacía de lo conceptual en una poética que se despliega con humor, sexo, ironía y desmitificación.

Para Juan Hidalgo los géneros artísticos son permeables, la actitud ante el hecho creativo es lo que define. Al primar lo conceptual cualquier soporte es válido. Es un creador manierista. La biografía de Juan Hidalgo está llena de primicias. Es el primer compositor español invitado a los míticos festivales de Darmstadt, el primero en hacer una composición electroacústica, el fundador de ZAJ y el creador de los etcéteras. Su itinerario es singular, todo lo inaugura. Su obra nunca ha tenido una aceptación clamorosa [...] (Juan Hidalgo, 2015: web)

Ramón Barce está considerado como una de las figuras más destacadas de la generación de 1951 y uno de los compositores más importantes del siglo XX. En 1959 fundó el grupo anteriormente citado *Nueva Música*, y en 1964, creó *Zaj* junto a Juan Hidalgo y Walter Marchetti.¹¹ Al grupo *Zaj* se le fueron sumando artistas y activistas como Esther Ferrer, Tomás Marco o José Luis Castillejo.

1.6 La Fundación Gulbenkian de Lisboa:

La acción de la Fundación *Calouste Gulbenkian* en el panorama musical portugués ha sido, desde su fundación en el año 1956, absolutamente central. El *Festival Gulbenkian*, primer paso de la Fundación, data del año 1957 y se realizó hasta el año 1970. Más tarde se crearon la Orquesta (1962), el Coro (1964), y el *Grupo Experimental de Bailado*. El Festival Gulbenkian tuvo durante aquellos años un gran impacto dentro y fuera de Portugal. Según el autor Carlos de Pontes Leça, la prensa extranjera dedicó numerosos artículos al Festival, realizados por críticos especializados que se trasladaron a Portugal con motivo del Festival. Destaca el hecho de, en 1969, cerca de 20 periodistas se desplazaran a Lisboa con el fin de presenciar el estreno del oratorio *A transfiguração* de Olivier Messiaen (Leça, 1972). En el plano de la formación de músicos, cabe destacar el programa de becas que la fundación Gulbenkian ha venido desarrollando desde sus inicios. Un total de 5493 becas han sido ofrecidas a músicos portugueses entre los años 1959 y 2004 (Pinto Ribeiro, 2007).

¹¹ Walter Marchetti, fue un compositor italiano influenciado por la estética dadaísta de John Cage.

Hasta 1972, durante la etapa de presidencia de Madalena Perdigão en el Servicio de Música de la Fundación, fueron presentadas numerosas obras de creación portuguesa¹² (Pinho Vargas, 2011: 422). La crisis del petróleo de 1973 y la posterior Revolución del 25 de Abril de 1974, tuvieron un fuerte impacto en la Fundación Gulbenkian. Según António Pinto Ribeiro: “En el centro de esta convulsión social y las secuelas de la crisis del petróleo, la Fundación sufre una primera crisis en varios niveles: de autoridad, de organización interna, de reconocimiento nacional y de orientación programática” (Pinto Ribeiro, 2007).

La siguiente tabla nos muestra los encargos que la Fundación Gulbenkian realizó a compositores portugueses, desde 1963 hasta 2007 (Pinho Vargas, 2011: 441-2):



Fig. 2: Vista exterior de la Fundación Gulbenkian, en Lisboa.

¹² 1 obra de Luís Freitas Branco, 4 obras de Fernando Lopes-Graça, 1 de Croner de Vasconcelos, 1 de Francine Benoit, 3 de Joly Braga Santos, 2 de Maria de Lurdes Martins, 3 de Filipe Pires, 1 de Jorge Peixinho, 1 de Álvaro Cassuto y 1 de Constança Capdeville.

Emanuel Nunes (1941-2012)	23	1969-2007
Jorge Peixinho (1940-1995)	12	1963-1995
Joly Braga Santos (1924-1988)	11	1963-1986
Constança Capdeville (1937-1992)	10	1969-1991
Cândido Lima (1939)	9	1978-1992
João Rafael (1960)	7	1991-2005
Luís Filipe Pires (1934-2015)	7	1967-1988
Clotilde Rosa (1930)	6	1981-1993
Pedro Amaral (1972)	5	1996-2006
Maria de Lourdes Martins (1926)	4	1968-1995
Álvaro Cassuto (1938)	4	1970-1987
João Pedro Oliveira (1959)	4	1991-2004
António Pinho Vargas (1951)	3	1988-2001
Miguel Azguime (1960)	3	1995-2007
Isabel Soveral (1961)	3	1994-2006
Álvaro Salazar (1938)	2	1988-1996
Alexandre Delgado (1965)	2	1996-1998
Frederico de Freitas (1902-1980)	1	1968
Armando José Fernandes (1906-83)	1	1966
Fernando Lopes-Graça (1906-1994)	1	1981
Elvira de Freitas (1927)	1	1975
Armando Santiago (1932)	1	1967
Lopes e Silva (1937)	1	1993
António Victorino d'Almeida (1940)	1	1975 (est. 1985)
Paulo Brandão (1950)	1	1979
Christopher Bochmann (1950)	1	2005
António Chagas Rosa (1960)	1	1996
Pedro Rocha (1961)	1	1997 (no estrenada)
Emanuel Frazão (1961)	1	2001
Tomás Henriques (1963)	1	2003
Sérgio Azevedo (1968)	1	2001
Luís Tinoco (1969)	1	2003
João Madureira (1971)	1	2003
Patrícia Almeida (1972)	1	2006 (no estrenada)
Nuno Miguel Henriques (1978)	1	2006

Fig. 3: Encargos realizados por la Fundación Gulbenkian desde 1963 hasta 2007

1.7 El grupo de música Contemporánea de Lisboa (GMCL):

El compositor Jorge Peixinho (Montijo, 1940 - Lisboa, 1995) fue un visitante asiduo de los cursos de verano de Darmstadt. Asimismo, fue alumno de Boulez en Basilea a principio de los años 60, y participó en la ejecución de obras de Stockhausen como *performer*. No obstante, a pesar de estos viajes en el inicio de su carrera, su lugar de residencia fue finalmente Portugal. Peixinho fue una personalidad excéntrica, con una mente creadora de proyectos, música y formas de interactuar en la sociedad (Monteiro, 2011: 6). La música de Jorge Peixinho es expresiva, intensa y libre de restricciones; capaz de crear y escribir estructuras musicales de cualquier clase (Monteiro, 2011: 7). Sin duda, este autor fue una de las caras más visibles de la vanguardia portuguesa.

En los años 70, Peixinho creó el *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL)*. El conjunto realizó 32 actuaciones fuera de Portugal, lo cual representa una cifra altísima en lo referente a la aparición de un grupo portugués fuera del país.

Su primera aparición en el extranjero data del año 1972, donde la agrupación participó en el Festival de Royan. Durante su andadura, participaron en los Festivales *Otoño de Varsovia* (1974), *Gaudeamus* (Ámsterdam, 1979 y 1985), *Stuttgart* (1978), y de forma continua en las salas de conciertos de España, Brasil y Italia.

1.8 Compositores portugueses significativos:

A continuación aparece una lista de los compositores portugueses con más impacto durante el pasado siglo XX:

José Vianna da Motta (1868-1948), Francisco de Lacerda (1869-1934), Óscar da Silva (1870-1958), Luis Costa (1879-1960), Rui Coelho (1889-1986), Luís de Freitas Branco (1890-1955), Cláudio Carneiro (1895-1963), Ivo Cruz (1901-1985), Frederico de Freitas (1902-1980), Berta Alves de Sousa (1906-1997), Armando José Fernandes (1906-1983), Fernando Lopes Graça (1906-1994), Jorge Croner de Vasconcelos (1910-1974), Fernando Correia de Oliveira (1921-2004), Joly Braga Santos (1924-1988), Maria de Lurdes Martins (1926-2009), Filipe de Sousa (1927-2006), Clotilde Rosa (1930), Filipe Pires (1934-2015), Constança Capdeville (1937-

1992), Álvaro Salazar (1938), Álvaro Cassuto (1938), Cândido Lima (1939), Jorge Peixinho (1940-1995), António Victorino d'Almeida (1940), Emanuel Nunes (1941-2012), Amílcar Vasques Dias (1945), Paulo Brandão (1950), Christopher Bochmann (1950), António Pinho Vargas (1951), António de Sousa Dias (1959), João Pedro Oliveira (1959), António Chagas Rosa (1960), Miguel Azguime (1960), Isabel Soveral (1961), Eurico Carrapatoso (1962), Alexandre Delgado (1965) y Sérgio Azevedo (1968) (Pinho Vargas, 2011: 404-419).

El compositor portugués que más impacto tuvo en el extranjero, internacionalizándose completamente, fue sin duda Emmanuel Nunes. Nunes corresponde perfectamente al tópico portugués de “fuera y dentro”. António Pinho Vargas habla de “ir y venir” e “ir y quedarse”, ya que según el autor la mayoría de los compositores portugueses fueron a estudiar al extranjero, pero más tarde volvieron a Portugal para continuar con su carrera. Para Pinho Vargas, el hecho de realizar esporádicamente algunas actividades en Centro Europa o Estados Unidos, no supone la completa internacionalización del autor. En ese sentido, Nunes es el único autor portugués reconocido internacionalmente, y que forma parte del canon de compositores y repertorio europeo (Pinho Vargas, 2011: 444-448).

2. El panorama actual de la percusión en España y Portugal.

Durante las últimas décadas, la música contemporánea en España y Portugal, y concretamente la música para percusión, ha sufrido una evolución vertiginosa. En primer lugar, la finalización de los regímenes dictatoriales y la instauración de la Democracia trajeron consigo una mayor libertad y apertura a nuevas tendencias artísticas que venían del exterior. Paralelamente, la globalización y la posibilidad de viajar permitieron a nuestros músicos obtener información de forma más rápida y eficaz. Según el percusionista Baldomero Llorens en un cuestionario realizado para este trabajo:

“[...] se ha avanzado y la posibilidad de viajar (globalización) ha hecho que los compositores sean capaces de coger un tren que se había adelantado en exceso. Por parte de los intérpretes, ni que decir tiene que la creación de nuevos conservatorios, posibilidad de estudiar en el extranjero y la continua realización de cursos con profesorado tanto nacional como extranjero, ha hecho que los conocimientos de hace apenas 30 años, hayan evolucionado a velocidad vertiginosa. Esto hace que los nuevos compositores se atrevan con nuevas sonoridades que hace unos pocos años nos habrían sido incapaces de solventar técnicamente” (ANEXO II/2/Llorens/2).

Este capítulo presenta los compositores, intérpretes, dúos y grupos de percusión, *ensembles* de música de contemporánea, salas de concierto y festivales que han sido importantes para el desarrollo de la música para percusión en la Península Ibérica en los últimos cuarenta años.

2.1 Compositores destacados:

En España, todavía siguen en activo algunos de los compositores pertenecientes a la Generación del 51, como Luis de Pablo o Antón García Abril. La generación posterior, formada, entre otros compositores por Jesús Torres, Jesús Rueda, David del Puerto, Mauricio Sotelo, José María Sánchez-Verdú y José Manuel López-López, ha tenido una importancia crucial para el dominio de la percusión. Estos compositores han creado obras para percusión solista, dúo de percusión, música de cámara y percusión solista con orquesta, enriqueciendo así el legado de sus predecesores.

También es de realzar el hecho de que este grupo de compositores haya tenido la oportunidad de contactar con una importante generación de intérpretes, capaces de asumir los desafíos que sus piezas exigían.¹³ Algunas de las obras destacadas de esta generación son el *Concierto para marimba y 15 instrumentos*, de David del Puerto, *Perpetuum mobile*, de Jesús Rueda, *Arquitecturas de la sombra*, de José María Sánchez Verdú, y la numerosa obra para percusión escrita por Jesús Torres (*Proteus*, *Danae*, *Argos*, etc.). Cabe destacar también a los compositores Enrique Sanz Burguete, Hèctor Parra, Voro García, Cesar Camarero, Agustín Charles, Alberto Posadas, Ramón Souto, Ramón Lazkano, Gabriel Erkoreka, Alberto Bernal y Félix Pastor, entre otros.

En los últimos años ha aparecido en España una gran cantidad de compositores jóvenes que han respondido con entusiasmo a los desafíos de la escritura para percusión. Algunos de ellos son Mario Carro, Luis Codera, Joan Magrané, Adrià Borredà y Javier Quislan.

En Portugal muchos compositores continuaron con el legado de compositores como Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes, Constança Capdeville y Cândido Lima. La Generación de António Pinho Vargas, João Pedro Oliveira, António Chagas Rosa y Miguel Azguime supuso una gran evolución para la música para percusión en Portugal. En este campo destacan las obras *Liquid Bars*, para marimba, de João Pedro Oliveira; *Estudos e interlúdios*, de António Pinho Vargas y la gran producción de obras para percusión de Miguel Azguime. Las generaciones portuguesas posteriores continúan con la tradición comenzada por sus predecesores, con nombres como Paulo Bastos, Nuno Côrte-Real, Eduardo Patriarca, João Madureira, José Alberto Gomes, Jaime Reis, Luís Antunes Pena, Rui Penha e Igor Silva, entre muchos otros.

2.2 Intérpretes:

La actividad que han desarrollado los percusionistas solistas durante los últimos 30 años ha sido crucial en la Península. Muchos de ellos, también pedagogos en las principales instituciones de enseñanza superior de España y

¹³ Este contacto compositor – intérprete es una avenida bidireccional. El intérprete recibe de una manera directa la intención del compositor, y éste puede refinar su escritura a partir del *feedback* del intérprete.

Portugal, han creado sus propios grupos de percusión, o formado parte de *ensembles* de música contemporánea. A nivel general, destaca la labor que estos percusionistas han desarrollado junto a los compositores, para ampliar y promover el catálogo de piezas existentes para percusión. Algunas de las figuras más importantes son las siguientes:

Juanjo Guillem:

El valenciano Juanjo Guillem es timbalero y percusionista principal de la orquesta nacional de España (ONE) desde el año 1999. Destaca su actividad como percusionista solista, interpretando gran cantidad de conciertos para percusión y orquesta de compositores extranjeros, acompañado por un gran número de orquestas nacionales e internacionales. En contribución para la música Ibérica, destaca en este campo su grabación para *Kairos* de *Vanishing point*, concierto para 2 percusionistas y orquesta de Cesar Camarero, acompañado por la Orquesta Nacional de España, dirigida por Peter Hears. En su interés por ampliar el repertorio de su instrumento ha encargado y estrenado mas de 50 piezas a compositores como José Luis Turina, Jesús Torres, José María Sánchez-Verdú, Mauricio Sotelo, Ramón Humet, Thierry Pecou, Gabriel Erkoreka, entre muchos otros; lo que hace que sea uno de los músicos que más han ayudado a dar a conocer la música escrita para percusión. Su actividad pedagógica ha estado centrada durante mucho años en el *Centro de Estudios Neopercusión* y ha sido profesor en los conservatorios superiores de Palma de Mallorca, Madrid y Zaragoza, además de impartir clases magistrales en innumerables escuelas de prestigio nacionales e internacionales. En la actualidad, es profesor-coordinador del departamento de grado superior y del Master de percusión del Centro Superior Katerina Gurska (Madrid).

Miquel Bernat:

Residente en Portugal desde los años 90, el percusionista Miquel Bernat ha sido una de las figuras clave para el crecimiento y desarrollo de la música para percusión en España y Portugal. En Oporto, fundó *Drumming Grupo de Percussão*, seleccionado como grupo residente en *Porto Capital Europeia da Cultura, 2001*. Durante muchos años, *Drumming* ha sido uno de los *ensembles* más activos en Europa, contribuyendo a la creación de música portuguesa y española. En calidad de solista con orquesta ha estrenado el *Concerto pour Marimba et 15 instruments* de David del

Puerto; *Campos Magnéticos*, de Cesar Camarero; *Sombrío*, de Luis de Pablo; *Night*, de Mauricio Sotelo; y en 2013, el *Concierto para percusión y orquesta*, del catalán Joan Guinjoan, con la Orquesta de Cadaqués en el Palau de la Música de Barcelona. Asimismo, ha estrenado numerosas piezas para percusión solo, y para *ensemble*, de compositores tanto españoles y portugueses, como internacionales. Como pedagogo, destaca su labor realizada en los Conservatorios de Bruselas y Rotterdam, la *Escola Superior de Música de Catalunya*, y en la Escola Profissional de Espinho, y las Universidades de Aveiro y Oporto (Portugal) (Ensemble Ictus, 2015).

Sisco Aparici:

El percusionista español Sisco Aparici brilla por su incansable labor de contribución para la creación de nuevas piezas. Formado en los Conservatorios de Zaragoza, Valencia, Castellón, Barcelona, Oporto y Estocolmo, Sisco destaca por ser uno de los percusionistas solistas más activos del panorama español, con un repertorio de más de 200 piezas. Colabora asiduamente con los compositores de la escena actual, estrenando obras de Alberto Posadas, Ramón Lazkano, Aureliano Cattaneo, Javier Quislan, José Luis Torà, Hèctor Parra, etc. Entre sus proyectos destacan el dúo *Nexeduet*, creado junto al percusionista y director Jordi Francés, favoreciendo de manera excepcional la producción de obras para esta formación. Asimismo, creó el grupo *Nexensemble* y *Trio de Magia* (TDM), éste último junto al saxofonista Ricardo Capellino y el pianista Carlos Apellániz (Aparici, 2015).

Pedro Carneiro:

El polifacético músico portugués Pedro Carneiro, está considerado por la crítica internacional uno de los percusionistas más importantes y uno de los músicos más originales de la actualidad. Carneiro toca, dirige, compone y enseña. Como solista con orquesta, ha actuado con numerosas orquestas de prestigio como *Los Angeles Philharmonic*, *BBC National Orchestra of Wales*, *Vienna Chamber Orchestra*, bajo la dirección de Gustavo Dudamel, Oliver Knussen, John Neschling y Christian Lindberg. Asimismo, es cofundador, director artístico y director titular de la *Orquestra de Câmara Portuguesa* (OCP), la cual dirigió en el *City of London Festival*. Pedro Carneiro ha sido invitado a impartir clases magistrales en todo el mundo, y actualmente es docente en la ESML (Escola Superior de Música de Lisboa).

Nuno Aroso:

Reconocido como uno de los percusionistas más dinámicos de su generación, la actividad como solista ha tomado un papel fundamental en la vida artística de Nuno Aroso. En los últimos años, un gran número de piezas le han sido dedicadas, por compositores del panorama nacional portugués y también internacional. Algunos ejemplos son Jorge Prendas, Luís Antunes Pena, João Pedro Oliveira, Peter Klatzow, Martin Bauer y Virgílio Melo. Entre sus proyectos camerísticos destacan el trío *Ruído Vermelho* (junto a Luís Antunes Pena, electrónica, y Francesco Dillon, violonchelo); *Timpani et alia* (junto al timbalero Rui Sul Gomes), entre otros.

En los últimos años han surgido, paralelamente a los solistas consagrados, nuevas figuras solistas. Es el caso de los españoles Juanjo Llopico, Baldomero Llorens, Diego Ventoso, Luis Tabuenca y Carlota Cáceres; y del portugués André Dias, entre otros.

2.3 El dúo de percusión:

A pesar de su aparente economía de medios, el dúo de percusión constituye una fascinante plataforma de experimentación para compositores e instrumentistas. Las combinaciones instrumentales son virtualmente infinitas, conformando así grandes y variopintos *setups*, capaces de imprimir colores muy diversos en la música. Asimismo, en los últimos años se ha enriquecido la literatura para percusión con elementos teatrales, interacción con electrónica, y uso de fuentes sonoras no usuales.

Se puede afirmar que el dúo de percusión es una de las situaciones musicales de un percusionista que requieren más concentración y dominio del instrumento. Para muchos percusionistas, los momentos a solo en un escenario son relativamente escasos. El dúo de percusión brinda a muchos instrumentistas la posibilidad de realizar música de cámara sin la presión de enfrentarse a un escenario de forma individual. Por ello, el dúo es el paso siguiente a la interpretación a solo. Los dos instrumentistas son esenciales, y además de un dominio técnico y musical del instrumento, esta formación exige al intérprete la capacidad de escuchar y reaccionar a los estímulos producidos por el otro instrumentista. Exige, en definitiva,

una gran flexibilidad, y la capacidad de “salir de uno mismo”, contemplando un plano exterior de la música, aprendiendo tanto a reaccionar como a liderar. Pedagógicamente, el dúo favorece la integración de los alumnos y el trabajo de la escucha, siendo sin duda una excelente forma de comenzar a trabajar la música de cámara con los alumnos más jóvenes.

En el catálogo que conforma el tercer capítulo de esta tesis aparece, junto a las fichas de las obras que han estrenado, las biografías de los dúos de percusión que más repercusión han tenido en el panorama ibérico, por su papel preponderante en el encargo y estreno de nueva literatura para esta formación. Estos son *NEXEduet*, *Fussion Percussion Duo*, *Arena dúo de percusión*, *reConvert Project*, *Sforzanduo* y *Tulam Duo*.

2.4 Grupos de Percusión significativos:

Neopercusión:

Desde hace 20 años la presencia de *Neopercusión* es constante en los más importantes festivales, ciclos de conciertos y escenarios dentro y fuera de España. Fundado en 1994, el grupo aborda un amplio repertorio que incluye músicas de diferentes estilos: clásica, étnica y de nueva creación. De manera habitual colabora con algunos de los más importantes solistas y grupos europeos y españoles dedicados a diferentes músicas. *Arditi Quartet*, Markus Stockhausen, *Sigma Project*, *Amores Grup de Percussió*, Raquel Andueza, *Tambuco*, *Trío Arbós*, Antonio Serrano, Andreas Prittwitz, Karolina Leedo, Roy Mercure y Jaime del Val, son algunos de los solistas y *ensembles* que han participado en algunos de sus innovadores programas. Desde sus inicios el grupo *Neopercusión* ha mostrado un importante compromiso con la difusión y estímulo de la música contemporánea, comisionando y estrenando de forma absoluta y en España un gran número de piezas de algunos de los autores más importantes de nuestro tiempo, así como de jóvenes compositores.

Neopercusión es desde 2008 grupo residente del Distrito de Chamberí-Ayuntamiento de Madrid, donde organiza dos festivales propios dedicados a diversas músicas: *KONEKT@rte Sonoro* y *Ritmo Vital*.

Drumming Grupo de Percussão:

El grupo portugués *Drumming grupo de percussão* emerge en 1999 de la primera carrera de percusión abierta en una universidad portuguesa, cinco años antes, gracias al apoyo del instituto *Politécnico do Porto* y a la *Escola Profissional de Música de Espinho*. Bajo la dirección del percusionista español Miquel Bernat, el grupo, formado por alumnos y profesores, acumula centenas de actuaciones en su currículum, en las principales salas portuguesas (Fundação Gulbenkian, TNSJ¹⁴ en Oporto, Culturgest, Centro Cultural de Belém, Fundação Serralves, Casa da Música, etc.) y en el extranjero (España, Bélgica, Francia, Brasil, Alemania y Sudáfrica). El grupo *Drumming* se caracteriza por el gran número de estrenos y grabaciones que ha realizado de obras de compositores de la Península Ibérica. El grupo ha estrenado e interpretado música de los compositores españoles José Manuel López López, Jesús Torres, Jesús Rueda, Agustí Charles y Bernat Vivancos; y de los portugueses João Pedro Oliveira, António Pinho Vargas, António Chagas Rosa y Bernardo Sasseti, entre muchos otros.



Fig. 4: Imagen de un concierto de *Drumming Grupo de percussão* en la Casa da Música de Oporto.

¹⁴ *Teatro Nacional São João de Oporto*

Amores Grup de percussió:

Fundado en 1989, *Amores* está integrado por Pau Ballester, Ángel García y Jesús Salvador. El grupo toma su nombre de la obra homónima de John Cage, compositor que ha ejercido una fuerte influencia en el grupo y a quien homenajeó en el Festival de Otoño de Madrid en 1991, contando con su presencia.

En su dilatada trayectoria, *Amores* ha desarrollado un papel decisivo en la evolución de la música para percusión en España, estrenando gran parte de la obra escrita para percusión y composiciones dedicadas al grupo. Su trayectoria profesional siempre ha estado unida a la labor de investigación docente y educativa, creando audiciones de percusión para escolares durante los últimos 20 años.

Amores Grup de Percussió ha actuado en numerosas ciudades españolas y europeas, además de en EE.UU., Brasil, Argentina, Uruguay, Puerto Rico, México, Korea, Taiwán dentro de los más importantes Festivales de Percusión y Música Contemporánea recibiendo numerosos elogios de la crítica especializada. Asimismo, han realizado diversos espectáculos que fusionan la percusión contemporánea y las artes escénicas: *Fénix* (2000), *Tinajas* (2002), *Drumcuts* (2005), *Cosmogonía* (2007) y *Callejón sin salida* (2008), con los que han estado de gira por todo el territorio nacional.

Kontakte:

Creado en 1995, y formado por los percusionistas Sergio Izquierdo, Joaquín Lambies, Miguel Ángel Orero y Francisco Vidagany, el grupo *Kontakte* ha recibido apoyos de la Diputación de Valencia, Instituto Valenciano de la música y de la Universidad de Valencia. *Kontakte* ha participado, entre otras actividades, en la Convención Internacional de Percusión de Orlando (EE.UU.) y en la Universidad de Canberra (Australia), donde el grupo impartió una clase magistral sobre música española.

A nivel nacional, han frecuentado los festivales *ENSEMS* de Valencia, y la *Mostra Sonora* de Sueca. Han estrenado obras de Antonio Gómez, Ferrar Ferrán, Juan Carrascosa, Gregorio Jiménez y Manuel Carrascosa y su inquietud por la creación española les ha llevado a interpretar piezas de Andrés Valero, Cristóbal Halffter, Polo Vallejo, José Manuel López-López y Joan Cerveró.

Pulsat Percussion Group:

El reciente grupo de percusión portugués *Pulsat Percussion Group*, formado por los percusionistas Nuno Simões, Renato Penêda, Pedro Góis y André Dias, surgió inicialmente con el nombre de *Pulsat Quartet*. El grupo fue premiado con el 2º premio en el concurso portugués *Prémio Jovens Músicos* en 2012, en la categoría de música de cámara. Entre sus ambiciones, el grupo destaca por su insistencia por elevar la música portuguesa a nivel internacional, habiendo llevado este tipo de repertorio a países como España, Luxemburgo y Turquía. Asimismo, en el año 2014, *Pulsat* creó un proyecto llamado *Música tradicional portuguesa*, donde el conjunto desafió a 5 compositores portugueses a desarrollar este tema, recurriendo a un lenguaje más contemporáneo.

NEXEnsemble:

NEXEnsemble fue el resultado de la evolución natural de *NEXEduet*, formado en el año 2005, fundado por su director artístico Sisco Aparici. Especializado en la música de los siglos XX y XXI, el grupo está formado por percusionistas profesionales con una amplia trayectoria, que junto con alumnos de la Academia Permanente del percusionista Sisco Aparici, forman el grupo residente de la Academia.

Una de las máximas del grupo, es interpretar obras de compositores actuales de tal manera, que resulte enriquecedor tanto para los instrumentistas como para los compositores, colaborando con jóvenes compositores y compositores consagrados. El resultado es la creación de espectáculos de vanguardia, eclécticos y multidisciplinarios, como respuesta a la necesidad cultural de la sociedad actual, actuando como recurso para el reencuentro con aquello de lo que nos aparta la vertiginosa velocidad del transcurrir de la vida misma.

En su repertorio figuran obras de compositores como Maki Ishii, Gerard Grisey, Martin Matalon, Philippe Hurel, Wolfgang Rihm, Iannis Xenakis, César Camarero, José Manuel López-López. Multitud de compositores ibéricos han dedicado obras al grupo. Algunos ejemplos son Jesús Torres, José Luis Torá, Adrián Borredà, Enrique Sanz Burguete y Voro García.

Simantra grupo de percussão:

Formado en 2009 por los percusionistas Fernando Chaib, Luiz Ferreira, Ricardo Monteiro y Leandro Teixeira, *Simantra* nace de la necesidad de crear un grupo de estudios y prácticas interpretativas destinado al repertorio de la música escrita para percusión en los siglos XX y XXI. Funcionando como un laboratorio artístico, tiene como objetivo la interacción de las diferentes expresiones artísticas (artes del cuerpo y artes visuales) con la música contemporánea. Su trabajo incluye la valorización y ejecución del repertorio portugués y extranjero para percusión, realizando diferentes encargos y estrenos de obras. La recuperación (para archivo y para su ejecución) de obras histórica del repertorio portugués, poco conocidas por el público, es otras de las preocupaciones de *Simantra*. El grupo fue vencedor de diferentes concursos en España y Portugal (3er premio en el concurso *Percute Catarroja 2014*, y 1er premio en el *Concurso Internacional de Música de Câmara Cidade de Alcobaça*, 2011); y ha participado en diferentes Festivales, como el *CIANTEC'09 - International Congress of Art, New Technologies and Communication*, en Guimarães 2012 – Capital Europea de la Cultura, el *CísterMúsica* (Festival Internacional de Música de Alcobaça) Tomarimbando (*Festival Internacional de Percussão de Tomar*) y *Festival Internacional de Percussão Cidade de Portimão*.

2.3 Ensembles de música contemporánea:

Los *ensembles* de música contemporánea han jugado un papel fundamental en la música ibérica en los últimos años. En los diferentes puntos de la Península han surgido y continúan surgiendo diferentes formaciones que intentan acercar la música contemporánea al público, a través de los festivales y conciertos que realizan. Muchos de estos *ensembles* han contado con residencias y apoyos en los principales auditorios de España y Portugal, lo que les ha ayudado a perdurar a lo largo de los años.

El grupo *Barcelona 216*, surgido en 1985 de la mano del director Enerst Martínez Izquierdo y el flautista David Albet, ha sido un elemento fundamental para el desarrollo de la música contemporánea en Cataluña, a través de su residencia en el *Auditori* de Barcelona.

Más tarde surgió el *Grup Instrumental de València*, creado por el percusionista y director Joan Cerveró. El grupo ha sido residente del *Festival Ensembles*, y recibió el premio Nacional de Música en el año 2005, por su trabajo de investigación y recuperación de la música española del siglo XX.

Por su parte, la ciudad de Zaragoza cuenta con la *Orquesta de cámara del Auditorio de Zaragoza (Grupo Enigma)*, que desde 1995 ha sabido enfrentarse tanto a la música contemporánea como al repertorio clásico y romántico.

El *Plural Ensemble*, residente en Madrid, cuenta con un reconocido prestigio internacional. Creado por el director Fabián Panisello, el grupo ha intervenido a lo largo su trayectoria en un gran número de festivales, aclamado por la crítica y el público. Entre ellos destacan los festivales *Música* (Estrasburgo), *A tempo* (Caracas), *Présences* (París), *Ars Música* (Bruselas), *Manca* (Niza), *Spaziomusica* (Cagliari) e *IFCP Mannes* (Nueva York), entre muchos otros.

El activo grupo *Taller Sonoro*, residente en Sevilla, apuesta tanto por la interpretación de la música contemporánea más actual en su propuesta estética, como por los encargos y la difusión de la música de jóvenes compositores. Desde el año 2008, el grupo viene publicando la revista online *Espacio Sonoro*, jugando un papel fundamental para la investigación, análisis y reflexión teórica sobre la música contemporánea.

El ensemble *Espai Sonor*, surgido en el año 2003 y liderado por el compositor valenciano Voro García, nace con la finalidad de divulgar la música de reciente creación, especialmente de compositores españoles. Con ayuda de instituciones como el IVM¹⁵ o el INAEM¹⁶, la formación ha realizado encargos a compositores como Llorenç Barber, José Manuel López-López, Hèctor Parra, Mauricio Sotelo, Fabio Gorodski, Aureliano Cattaneo y Beat Furrer, entre muchos otros.

La ciudad de Salamanca cuenta con el *Ensemble Smash*, una formación creada en 2006 con músicos procedentes de España, Francia, Escocia, República Checa, México, Hungría y Alemania. El conjunto ha realizado numerosas giras internacionales en Europa y América.

¹⁵ *Institut Valencià de la música.*

¹⁶ Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Vertixe Sonora es un *ensemble* gallego que mantiene una programación estable a lo largo del año a través de los diferentes ciclos y festivales que organiza, toda una red de difusión de la música contemporánea que se extiende con fuerza por Galicia. El grupo engloba a destacados solistas de música contemporánea de España y Portugal.

Crossing lines, formado en la ESMUC¹⁷ y coordinador por el compositor Luis Codera, es uno de los grupos de cámara españoles más destacados en la interpretación de música contemporánea. Destaca su formación, poco habitual (flauta, clarinete, saxo, trombón, percusión y piano), que otorga al conjunto una sonoridad especial. Desde el año 2012, el grupo ha realizado temporadas estables en las principales salas de concierto de Barcelona (L'Auditori, l'Ateneu Barcelonès y la Fundació Tàpies), y durante el año 2014 contó con el apoyo de la fundación *Ernst von Siemens* para la financiación de su proyecto.

Desde su formación en el año 2000, el *Remix Ensemble* de Oporto ha estrenado más de 85 piezas de compositores del panorama nacional portugués e internacional. La agrupación, formada por 15 músicos, ha trabajado con maestros reconocidos internacionalmente como Peter Rundel, Emilio Pomàrico Stefan Asbury, Ilan Volkov, Matthias Pintscher, Brad Lubman, Peter Eötvös e Paul Hillier, entre muchos otros. Entre su discografía figuran 11 CDs, con obras de Pauset, Azguime, Côte-Real, Peixinho, Dillon, Jorgensen, Staud, Nunes, Bernhard Lang, Pinho Vargas, Wolfgang Mitterer, Karin Rehnqvist, Pascal Dusapin y Luca Francesconi.

En la ciudad de Lisboa existen diferentes agrupaciones dedicadas a la difusión de la música contemporánea. La más antigua de ellas es sin duda el *Grupo de Música Contemporánea de Lisboa (GMCL)*, creado por el compositor Jorge Peixinho en el año 1970. La formación ha actuado en las salas más importantes de Portugal (Gulbenkian, Teatro São Carlos, Serralves, Centro Cultural de Belém, etc.) y ha participado en numerosos festivales internacionales en Londres, Trieste, Ámsterdam, Bamberg, Bayreuth, Belo Horizonte, Bruselas, Madrid, Niza, Róterdam, Santos, São Paulo, Sevilla, Siena, Turín, Varsovia y Zagreb.

La *OrchestrUtópica*, fundada en 2001 por Carlos Caires, José Júlio Lopes, Luís Tinoco, António Pinho Vargas y por el director Cesário Costa, ha sido una institución

¹⁷ *Escola Superior de Música de Catalunya* (Barcelona)

apoyada desde 2003 hasta 2012 por la *Direcção Geral das Artes / Ministério da Cultura* de Portugal.

Miso ensemble nació en 1985 como un dúo de flauta, percusión y electrónica, de la mano del percusionista y compositor Miguel Azguime y la flautista y compositora Paula Azguime. Desde su creación, la agrupación ha defendido una nueva forma de crear y hacer música, donde la composición y la improvisación son los medios para crear música distinta y donde la utilización de la informática musical en tiempo real como complemento y extensión de los instrumentos acústicos ha dado lugar a un trabajo pionero de investigación y creación.

Creado en la ciudad de Faro por el compositor Nuno Côrte-Real en el año 2002, el *Ensemble Darcos* realiza una residencia artística desde el año 2006 en la localidad portuguesa de Torres Vedras, en la cual presenta una temporada estable anual desde el año 2008.

En la actualidad, continúan surgiendo en España y Portugal nuevas formaciones que apuestan por la música contemporánea de una forma honesta y actual. Es el caso del los grupos españoles *Sonido Extremo* (Badajoz) y *Ensemble Neoars* (Andalucía), y el grupo portugués *Ensemble mpmp*¹⁸ (Lisboa).



Fig. 5: *Crossing lines ensemble* (izquierda), y *Remix ensemble* (derecha), dos de los grupos de música contemporánea más activos en la Península Ibérica en la actualidad.

¹⁸ (mpmp) *Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa*.

2.5 Salas de concierto y otras estructuras:

En los últimos años, algunas de las grandes salas de concierto que programaban música clásica han encontrado un pequeño espacio para la música contemporánea. El Auditorio Nacional de Música, el Círculo de Bellas Artes, Museo Reina Sofía, Fundación Juan March (Madrid), L'Auditori, Fundació Tàpies, l'Ateneu Barcelonès (Barcelona), Teatre Principal, Palau de la música y Palau de les Arts Reina Sofía (Valencia), Teatro de la Maestranza (Sevilla), Auditorio de Zaragoza, Casa da Música, Coliseo (Oporto), Fundación Gulbenkian, Teatro São Carlos y el CCB (Lisboa), son algunos ejemplos representativos.

No obstante, el florecimiento de éste género en los últimos años en España y Portugal se debe a los festivales especializados, los cuales han jugado un papel crucial para el desarrollo de la música contemporánea. El *Ensems*, creado en Valencia en 1978, es el festival más antiguo de España. El *Festival de Música Contemporánea de Alicante*, *Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos*, o el *Festival Internacional Smash*, son algunos ejemplos de los muchos festivales que existen hoy en día en España. En Portugal destacan el *Festival Música Viva*, el *Ciclo de Música Contemporânea da Guarda* y el *Festival Dias de Música Electroacústica*.

3. Catálogo de obras para dúo de percusión de compositores de la Península Ibérica.

El objetivo de esta tesis de Master ha sido, desde la primera concepción de la idea para el trabajo, la realización de un catálogo con piezas para dúo de percusión. Como intérprete, pensé que mediante la elaboración de un catálogo, iría a descubrir una gran cantidad de información sobre la música española y portuguesa en aquel momento desconocida para mí.

La materialización del catálogo ha tenido una doble importancia. En primer lugar, la satisfacción de crear un documento que podrá ser útil para otros intérpretes, compositores o personas interesadas en el tema. Además, el descubrimiento de varias decenas de piezas escritas para esta formación, y el aprendizaje que he efectuado mediante el contacto con los autores de las obras y los intérpretes responsables de los estrenos. Al fin y al cabo, el trabajo de reunir toda esta información, procesarla y catalogarla, me ha llevado más de dos años y medio. En este tiempo, he tenido contacto con las obras, los compositores y los intérpretes de formas muy variadas. He interpretado tan sólo algunas de las piezas y he analizado otras. Algunas de ellas, fueron catalogadas tan sólo con la colaboración del compositor, quien me facilitó las informaciones que necesitaba de la obra y un pequeño texto explicativo. Por ello, este catálogo ha sido, más que un proceso científico y metódico de recepción de documentos, estadísticas y catalogación, un proyecto a largo plazo durante casi tres años de mi vida, tiempo en que he realizado el Master en interpretación en la ESMAE (Escuela Superior de Música, Artes y Espectáculo).

Cada pieza del catálogo contiene una ficha donde se pueden encontrar las informaciones más importantes sobre ella. Entre ellas, se encuentran, por supuesto, el título y el compositor, el año de composición, la duración de la pieza, la fecha y el lugar de estreno, responsables por el estreno y la dedicatoria. Asimismo, se pueden encontrar informaciones acerca de la grabación, la partitura, y el contacto del compositor. Por último, la instrumentación, aspecto fundamental a tener en cuenta para quien quiere interpretar la pieza.

Junto a cada obra del catálogo aparece un texto explicativo. En ocasiones este texto es un pequeño análisis de la obra, donde se habla de aspectos como la estructura,

el material compositivo y la notación. En el caso de otras obras, el texto presenta simplemente las notas de programa utilizadas en el estreno y facilitadas por el compositor. Asimismo, se pueden encontrar obras donde el texto ha sido extraído del libreto de un CD, o tan sólo un poema adjuntado por el compositor.

Existen dos obras en el catálogo que tan sólo presentan, además de la ficha, un pequeño fragmento de la partitura, debido al reciente descubrimiento de la piezas y la imposibilidad de contactar con los compositores (*Duellum*, del compositor Mario Carro y *Sounds of an annoyed person*, de André Santos). Otras de las piezas, *Rubbing*, de Marta Lozano Molano, presentan únicamente la ficha, sin ninguna descripción, debido a la imposibilidad de conseguir la partitura e informaciones sobre la obra antes de la conclusión de esta tesis. En el caso de Verge Liliانا, de Llorenç Barber, algunas de las informaciones han sido obtenidas mediante la audición de la grabación realizada por el *Amores Grup de Percussió* (2001).

Título	Verge Liliana
Compositor	Llorenç Barber
Año de composición	1976
Duración aproximada	ca. 6' 13''
Fecha de estreno	1976
Lugar de estreno	Conservatorio de Madrid
Estrenada por:	Joan Iborra y Javier Benet
Dedicatoria	Joan Iborra y Javier Benet
Electroacústica	No
Grabación	Grabación del Grupo Amores (Amores, grup de percussió (2001)
Partitura	En posesión de los intérpretes
Contacto del compositor	barbercampana@gmail.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	-

Esta obra fue compuesta y estrenada el año 1976, y grabada posteriormente por *Amores Grup de Percussió* en el año 2001 (Amores Grup de percussió, 2001).

Lamentablemente, el contacto con el compositor tornó evidente que la partitura no se encontraba en sus manos. Hasta donde alcanza esta investigación, esta es la primera obra escrita en la Península para esta formación. A pesar de la falta de información sobre ella, fue decidido que abriese este catálogo.

La pieza está escrita para un *setup* amplio con instrumentos de percusión muy variados (metales, pieles, láminas, diferentes idiófonos, etc.). *Verge Liliana* presenta un ambiente atmosférico y poético, con un discurso espaciado.

Título	Saturno
Compositor	Luis de Pablo
Año de composición	1983
Duración aproximada	14'
Fecha de estreno	-
Lugar de estreno	-
Estrenada por	-
Dedicatoria	-
Electroacústica	No
Grabación	"Ederki ; Saturno ; Puntos de amor ; Epístola al transeúnte" [Madrid] : [Bilbao] : LIM ; D.L. 2005. Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa,
Partitura	Ediciones Suvini Zerboni (Milán)
Contacto del compositor	-
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	Percusión 1: Lira, 8 cencerros, crótalos, campanas tibetanas, claves de metal, 4 platos chinos pequeños, triángulo muy grande, vibráfono, 14 gongs tailandeses afinados, tam-tam profundo, 3 pares de bongos, 8 tom toms, 4 wood blocks, caja sin bordón, bombo, cascabeles, bombo preparado y vibraslap Percusión 2: Gong acuático, tam- tam muy profundo, plancha de acero, xilófono, 7 gongs paiste, tam-tam medio, 2 campanas africanas, 2 timbales, plato chino grave, caja piccolo sin bordón, 2 congas, claves, 14 gongs tailandeses

Saturno es probablemente una de las primeras obras escritas en la Península Ibérica para la formación que es objeto de este catálogo: el dúo de percusión. La obra data del año 1983 y destaca por el vasto arsenal de instrumentos con el que cuenta. Como muchas de sus piezas contemporáneas, *Saturno* refleja el gusto de los compositores de la época por set-ups grandes. No obstante, anteriormente en 1975, Luis de Pablo había escrito la pieza *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, escrita tan sólo para una instrumentación de 2 bombos.

Según Luis de Pablo, la pieza fue dedicada a 2 percusionistas, un padre y un hijo, quienes al poco tiempo dejaron de interpretar la pieza, ya que el hijo casó y marchó a vivir a Sudamérica.¹⁹



Fig. 6 Inicio de la obra *Saturno*.

¹⁹ Información obtenida mediante una conversación telefónica con el compositor.

Título	Perpetuum mobile
Compositor	Jesús Rueda
Año de composición	1998
Duración aproximada	ca. 10'
Fecha de estreno	-
Lugar de estreno	-
Estrenada por	-
Dedicatoria	Miquel Bernat
Electroacústica	No
Grabación	CD Pocket Paradise (Rueda, 2009)
Partitura	Editorial Tritó Edicions
Contacto del compositor	Jesusrueda2000@yahoo.es
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	<p><u>Percusión 1:</u> marimba de 5 octavas, 3 gongs (Re 1, Mi 1, La 1)</p> <p><u>Percusión 2:</u> vibráfono, 2 platos suspendidos, tam-tam</p>

Perpetuum mobile es una obra dedicada a Miquel Bernat que procede de una anterior escrita para clarinete bajo y percusión, estrenada con Henri Bok, con el que formó el *Duo Contemporain*. A solicitud de Bernat, Rueda realizó una transcripción, con los cambios necesarios, para marimba, vibráfono y gongs. La obra está dividida en tres secciones. La primera está construida sobre un *perpetuum mobile* que genera un continuo de bajo ostinato al que se van superponiendo diferentes elementos, entre los que destacan escalas cromáticas descendentes que van realimentándose entre sí, generando una especie de red rítmica. En la segunda, tras una ruptura radical con el bajo ostinato, pasamos a una sección más marcada. Aquí hay un bajo más clásico sobre el que aparecen unas líneas de progresión hasta proliferar en “micromelodías” insistentes. Desemboca en una sección de tempo tranquilo en la que el bajo se convierte en cascadas de notas en las que destaca una línea melódica. Al final se acelera el tiempo para llegar a la tercera sección, recapitulación del *perpetuum mobile* inicial que resuelve deteniendo toda la inercia dinámica en un final suspendido, anotado en la partitura como *statico e mistico*. La marimba cambia ahora a unos gongs en su registro más grave que van haciendo la nota fundamental de las armonías del vibráfono. En definitiva, un díptico en el que se confrontan dos modos diferentes de entender la tensión musical.

La obra fue escrita en Roma, en un momento en que la principal búsqueda del compositor era encontrar una música más fresca que la de sus obras anteriores, buscando el lado lúdico de la música, dejando que todo fluya de forma natural y desenfadada. Podemos encontrar muchas referencias no musicales en esta obra, desde la fuerza gráfica de su partitura, que nos lleva directamente a imágenes en movimiento como *La gran ola* de *Hoksai*, hasta las puramente conceptuales, como los laberintos de *Piranesi* o el *Hilo de Ariadna* que nos guía a un final inesperado.

La imagen del descenso, de la Katabasis, también está presente en esta obra, igual que en otras del compositor, como su Segundo Cuarteto. Pero también podemos mirar en la historia de la música para buscar referentes, dentro de la propia individualidad de la creación, como *Funérailles* de Liszt o la *Polonesa op.53* de Chopin, en sus respectivas secciones de bajo ostinato (Rueda, 2009: CD).

Título	African Winds
Compositor	José Manuel López-López
Año de composición	1998
Duración aproximada	ca. 8'
Fecha de estreno	-
Lugar de estreno	-
Estrenada por	-
Dedicatoria	Miquel Bernat y Henri Bok
Electroacústica	No
Grabación	CD Figures de Saltanah (NEXEduet)
Partitura	EDITIONS RICORDI
Contacto del compositor	jmanuellopez2@gmail.com www.josemanuel-lopezlopez.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	2 marimbas de 5 octavas vibráfono

African winds fue escrita para el *Duo Contemporain*, formado por el percusionista Miquel Bernat y el clarinetista bajo Henri Bok. Más tarde, la obra sufrió una alteración y fue reescrita para 2 marimbas (y un vibráfono en la sección final de la pieza).

La pieza juega con el *hoquetus*²⁰ que forman las 2 marimbas, y ya desde el inicio de ésta podemos encontrar la alternancia de pequeñas células de 1, 2 ó 3 semicorcheas. El compositor intercambia los papeles en los 2 intérpretes con el apunte *il rilievo il basso*.

* a Miquel Bernat y Henri Bok *

African Winds
version II percussionistas

José Manuel López López
(1998)

Fig. 7: Inicio de la pieza *African Winds*.

Con el transcurso de la obra, López-López completa los “lugares vacíos” del hoquetus, otorgando a su propio intérprete su propia línea melódica, siempre recurriendo al material anterior.

²⁰ Se define hoquetus como una melodía formada conjuntamente por 2 (o más) instrumentos.

Título	En una gota el mar...
Compositor	Polo Vallejo
Año de composición	2003
Duración aproximada	9'
Fecha de estreno	14 de Febrero de 2006
Lugar de estreno	Círculo de Bellas Artes, Madrid
Estrenada por	Miquel Bernat y Sisco Aparici
Dedicatoria	Miquel Bernat y Sisco Aparici
Electroacústica	No
Grabación	-
Partitura	Facsímil en posesión del compositor
Contacto del compositor	polovallejo@gmail.com/www.polovallejo.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	Marimba y vibráfono

Según el compositor Polo Vallejo, el título de *En una gota el mar...* hace alusión a un pensamiento de María Kodama, esposa del célebre poeta argentino Jorge Luis Borges, cuando se refería a la quinta esencia de la poesía representada en los Haiku (miniaturas poéticas japonesas concentradas en versos de 17 sílabas). Decía textualmente que "escribir un haiku es como encerrar en una gota el mar..." (Vallejo, 2003).

La instrumentación de la pieza es muy sencilla: una marimba de 5 octavas y un vibráfono. Polo Vallejo escribe para ellos de una manera tradicional, pero con un gran conocimiento de timbres y colores. Destacan las anotaciones que el compositor utiliza, en algunos momentos concretos de la obra, las cuales ayudan al intérprete a entender el panorama que se quiere describir. Estas anotaciones, sin duda, dan un sabor especial a la pieza.

I. Estático, algo brumoso sobre fondo nítido, puro e incesante
♩ = 92 ca. (baqueta semidura)

Vibrafone

(Una gota)

<sfz> como bruma

Marimba

pp

acelerando

Una gota idéntica

Fig. 8: Ejemplo de los primeros compases de *En una gota el mar...* El compositor acompaña con unas anotaciones el carácter que quiere imprimir en la música, la cual sirve como fuente de inspiración para el intérprete.

La pieza es muy descriptiva, y debido a ello cuenta con una estructura que presenta 7 partes claras, donde el compositor describe un paisaje marítimo. Este hecho es muy inspirador para el intérprete, ya que ayuda a comprender e imaginar mejor el paisaje sonoro que Polo Vallejo nos propone. 1: *Estático, algo brumoso sobre fondo nítido, puro e incesante*; 2: *Amalgamado, crescendo progresivamente hasta la máxima intensidad*; 3: *Fluctuante, como un oleaje que poco a poco va emergiendo*; 4: *Vivo, palpitante*; 5: *Un poco più agitato*; 6: *Calmo, muy apacible, como un tibio sol de enero en la playa*; 7: *Come prima, un poco más movido y frío*.

Título	Percepcions Percudides (Percussed Perceptions). Op. 103 Doble concierto para percusión y orquesta de cuerdas
Compositor	Salvador Brotons
Año de composición	2005
Duración aproximada	-
Fecha de estreno	Noviembre de 2005
Lugar de estreno	Israel
Estrenada por	Percadu (Adi Morag y Tomer Yariv)
Dedicatoria	Percadu (Adi Morag y Tomer Yariv)
Electroacústica	No
Grabación	-
Partitura	Brotons and Mercadal Edicions Musicals, SL
Contacto del compositor	editorial@brotonsmercadal.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	Percusión 1: Vibráfono, marimba, glockenspiel, temple blocks, wood blocks, bombo, plato suspendido, tom-toms, bongos Percusión 2: Vibráfono, marimba, glockenspiel, tom-toms, bombo, gong, bongos, triángulo, plato suspendido.

La obra *Percepciones Percutidas* fue escrita para el dúo de marimba y percusión *Percadu* (dos percusionistas israelíes: Adi Morag y Tomer Yariv), encargo de la *Raanana Symphonette* y de su gerente Orit Vogel. La obra fue estrenada en noviembre de 2005 en Israel.

La pieza está concebida como un doble concierto para percusión y orquesta de cuerda en seis movimientos. Cada movimiento ilustra una de las percepciones de la sociedad contemporánea. Viviendo en un mundo tan agitado, la gente reacciona ante este entorno inquieto. Las posibilidades tímbricas y de color de los instrumentos de percusión me inspiraron a escribir estados anímicos contrastantes reflejando la vida moderna.

Relax presenta el vibráfono y el glockenspiel en un ambiente calmado y agradable.

Conflicto es un movimiento rápido y movido en el que predominan las marimbas. Es virtuosístico para los solistas y un poco agresivo para la orquesta. Nos evoca imágenes de revolución y de descontrol.

Miedo es una emoción muy frecuente en la actualidad. Los trémolos de la marimba al principio en el registro grave dan a la música un poder inquieto y misterioso. Está escrito en forma de “montaña” con un gran crescendo que llega al punto culminante con el golpe de gong, siguiendo un proceso inverso, para concluir el movimiento con la oscuridad del inicio.

Inquietud es un scherzo rápido, corto y delicado, presentando básicamente la percusión pequeña de sonido indefinido (bongos, tom-toms, temple-blocks y caja china) en un movimiento inquieto.

En *Odio y terror* los *tempi* lentos alternan con los rápidos con toda clase de estados anímicos y contrastantes. El gong, los platos y el tom-tom ayudan a sugerir estos presagios negativos.

En contraste con el movimiento anterior, *Amor y paz* es, como el título indica, una vuelta al mundo ideal, en el que todos soñamos. Se introduce una nueva melodía muy cromática y tonal por parte de la marimba y el vibráfono, que se repite dos veces más con una orquestación más grande. Una vuelta a la música del primer

movimiento mezclada con algunos elementos de los movimientos anteriores trae la paz tan necesitada en un final suave y muy relajado (Brotons, 2005).

Legalment Prohibida la reproducció per fotocòpia.
Legalmente Prohibida la reproducción por fotocopia.

Percepcions Percudides (*Percussed Perceptions*)

Doble concert per a percussió i orquestra

I- Relax

Salvador Brotons Op.103

Calmo ♩ = 46

Vibraphono

Perc. 1

Perc. 2

Piano

pp

ppp

Fig. 9: Fragmento de *Percepcions Percudides*.

Título	33 maneras de mirar un vaso de agua
Compositor	Cesar Camarero
Año de composición	2004-2006
Duración aproximada	10'
Fecha de estreno	18/2/2005
Lugar de estreno	Festival Escena Contemporánea-Círculo de Bellas Artes de Madrid
Estrenada por	Drumming Grupo de Percussão
Dedicatoria	-
Electroacústica	No
Grabación	-
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	http://www.cesarcamarero.com/ camsevi@hotmail.com
Revisiones/alteraciones	Si, la pieza empezó siendo un dúo pero más tarde el compositor realizó la versión definitiva para trio
Instrumentación	<u>Percusión 1:</u> vibráfono, 2 congas, muelle medio y placa <u>Percusión 2:</u> lira, 3 campanas budistas y 4 placas <u>Percusión 3:</u> marimba, 2 bongos, 2 temple blocks, muelle, placa y triángulo

La pieza *33 maneras de mirar un vaso de agua*, del compositor madrileño Cesar Camarero, fue estrenada como un dúo de percusión, a cargo del grupo portugués *Drumming Grupo de percussão*. Más tarde, el compositor decidió realizar la versión definitiva, para 3 percusionistas, eliminando para siempre la versión de dúo. No obstante, la pieza aparece en el catálogo, por el hecho de ser una pieza de dúo el germen del trio resultante.

33 Maneras de mirar un vaso de agua

Cesar Camarero

♩ = 55

1
Vibraphone
Placa
Muelle Medio
Wood Blocks
Congas

2
Glockenspiel
Placas metálicas
Campanas Budistas
Wood Block Grave

3
Marimba
Triángulo
Placa metálica
Muelle
Temple Blocks
Bongos

p *p* *ppp* *p* *p* *mp* *p* *p* *mp* *p* *Arco*

Fig. 10: Compases iniciales de la versión de trio de 33 maneras de mirar un vaso de agua. La partitura de la versión de dúo fue eliminada.

En la obra, el compositor combina 3 instrumentos de láminas (vibráfono, *glockenspiel* y marimba) con fundamentalmente elementos metálicos, como las placas de metal, muelles, campanas budistas y un triángulo. No obstante, con el transcurso de la obra, Camarero introduce elementos de madera, como el *wood block*, así como la utilización de instrumentos de membrana (bongo). De esta manera, el autor consigue una sonoridad muy especial, contemplativa, en total simbiosis con el título de la pieza. *33 maneras de mirar un vaso de agua* sugiere la contemplación de un objeto, desde distintos puntos de vista, prestando atención a los detalles y a los pequeños cambios de las cosas y el mundo que nos rodea. De ahí que la pieza tenga ese carácter contemplativo, donde el compositor envuelve la pieza en dinámicas cercanas al *p*, como una banda sonora de quien intenta contemplar un vaso de agua desde diferentes perspectivas.

Título	Cantos
Compositor	Adrián Borredà Gomar
Año de composición	2006-2007
Duración aproximada	Ca. 10'
Fecha de estreno	2007
Lugar de estreno	Aielo de Malferit (Valencia, España)
Estrenada por	NEXE DUET, Sisco Aparici y Jordi Francés
Dedicatoria	José Manuel López López
Electroacústica	No
Grabación	Sisco Aparici y Jordi Francés
Partitura	Editada por Alfonce Productions
Contacto del compositor	adrianbgomar@gmail.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	<u>Percusionista 1:</u> marimba y 3 wood blocks afinados <u>Percusionista 2:</u> marimba y 3 wood blocks afinados

Cantos fue la obra ganadora del 1er Concurso para dúo de marimbas organizado por *NEXEduet*, formado por los percusionistas españoles Sisco Aparici y Jordi Francés. La instrumentación de la pieza gira en torno a 2 marimbas de 5 octavas, aunque el compositor atribuye 3 *wood blocks* afinados a cada intérprete. Borredà especifica muy bien las alturas de estos:

- I. Las figuras con cabeza de nota romboidal se tocarán con un set de woodblocks afinados (un set para cada percusionista) en los tonos siguientes:



Fig. 11: Leyenda del compositor para los *wood blocks* en la obra *Cantos*.

Referentemente al material compositivo que encontramos en la pieza, el compositor utiliza fundamentalmente dos momentos:

En el primero, que aparece al principio y al final de la pieza (a modo de reexposición), el compositor explora diferentes acordes a unísono de marimbas y *wood blocks*, creando un gesto muy característico. En las páginas introductorias de la obra, Borredà adjunta, en referencia a este primer material, las siguientes indicaciones interpretativas:

II. Respecto a la primera parte:

A fin de conseguir la expresión musical propia de este fragmento, los percusionistas intentarán evitar en todo momento mantenerse en tensión después de cada uno de los acordes aislados. La naturalidad del gesto debe producirse tal y como sucediera, por ejemplo, si sostenemos entre las manos un guijarro y lo dejamos caer al suelo: no permanecemos todavía en tensión luego de soltarlo. La distensión posterior es tanto la consecuencia del acto como la posible preparación del acto siguiente. Se debe concebir cada uno de estos acordes como una frase musical en sí misma, y cada uno de los silencios posteriores como una gran respiración (Borredà, 2007).



Fig. 12: compases iniciales de *Cantos*, muestra del primer material compositivo.

El segundo material, que aparece hacia la mitad de la pieza, se caracteriza por la densidad polirrítmica de sus materiales. En este caso, el compositor adjunta la siguiente indicación:



Fig. 13: Primera aparición del material polirrítmico en *Cantos*, compás 82.

III. Respecto a la segunda parte



La finalidad de las polirritmias escritas en esta parte no es intentar que se perciban dos estratos polifónicos complejos, sino crear la impresión de una masa de sonidos que se desplaza como una enorme melodía (Borredà, 2007).

Biografía de los intérpretes responsables del estreno.

NEXEduet:

El dúo formado por los percusionistas Sisco Aparici y Jordi Francés supuso una revolución en la música para dúo de percusión española. El dúo, formado en 2007 y activo durante unos 5 años, contaba con un repertorio amplísimo. En éste figuraban desde transcripciones de música barroca, hasta la música contemporánea más actual, pasando por estilos como el pop, jazz y el tango. No obstante, la contribución más importante de *NEXEduet* al mundo de la percusión en España es el gran conjunto de obras que la formación estrenó. Entre los compositores que dedicaron obras al dúo figuran: Voro García, Enrique Sanz Burguete y Adrià Borredà. Algunas de estas obras están registradas en el CD *Figures de Saltanah*.

NEXEduet organizó varias Academias Internacionales, invitando a profesorado del panorama nacional e internacional para impartir clases y seminarios. Destacan en este campo Pedro Carneiro, Christian Dierstein, Jean Geoffroy y Katarzyna Mycka. Asimismo, compositores como Jesús Torres, Voro García, Cesar Camarero y Hèctor Parra, impartieron seminarios en la Academia. Durante varios años, estas Academias internacionales sirvieron para agilizar la creación de piezas en España y para dar oportunidad a jóvenes percusionistas de trabajar con grandes maestros de la percusión contemporánea.

Título	Figures de la ressonància
Compositor	Voro García (Sueca, Valencia, 1970)
Año de composición	2007
Duración aproximada	13'
Fecha de estreno	29 de Marzo de 2008
Lugar de estreno	III Festival Baketes (Benetússer, Valencia)
Estrenada por	NEXEDUET (Sisco Aparici y Jordi Francés)
Dedicatoria	NEXEDUET
Electroacústica	No
Grabación	Disco Figueres de Saltanah. NEXEDUET. Sello Visual Sonora (2008)
Partitura	Ed. Alfonse production
Contacto del compositor	www.vorogarcia.com
Revisiones/alteraciones	Revisión en 2008
Instrumentación	<p><u>Percusión 1:</u></p> <p>Marimba de 5 octavas</p> <p>Timbal de 32" (compartido con percusión II)</p> <p>Tam-tam (grande)</p> <p>Lastra (2 x 1 metros, 0,08 metros de grosor)</p> <p>2 platos chinos Wuhan 22" 18"</p> <p>4 tambores de madera</p> <p>2 cajas chinas</p> <p>Cortina de metal</p> <p>Super ball</p> <p>Crótalos afinados</p>  <p><u>Percusión 2:</u></p> <p>Marimba de 5 octavas</p> <p>Bombo de concierto</p> <p>Timbal de 32" (compartido con percusión I)</p> <p>Win Gong</p> <p>2 platos chinos Wuhan 24" 20"</p> <p>4 tambores de madera</p> <p>2 cajas chinas</p> <p>Plato (para poner sobre el parche del timbal)</p> <p>Crótalos afinados</p>  <p>(Alternativas a los tambores de madera: Log-drum, Temple-block o similares)</p>

Figures de la ressonància, en castellano “Figuras de la resonancia” fue dedicada al dúo *NEXEduet*, y estrenada por el mismo en Marzo de 2008 en Benetússer, en el marco del III Festival “Baketes”.

El *set up* de la obra (especificado arriba) combina 2 marimbas de 5 octavas con un ejército de instrumentos de 3 materiales diferentes: instrumentos de piel, instrumentos de madera e instrumentos de metal. Por tanto, cada percusionista se desenvuelve en un *set up* formado por una marimba e instrumentos de las 3 familias. Para una mejor comprensión, el autor adjunta esta leyenda en la partitura:

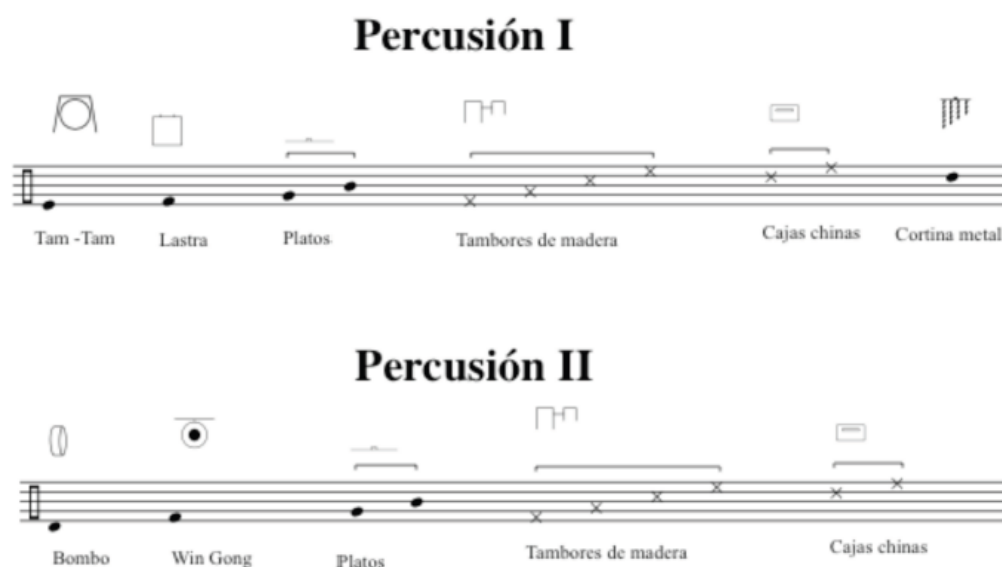


Fig. 14: Leyenda de la obra *Figures de la ressonància*.

En lo referente a la textura de la obra y a la utilización del material compositivo, el propio compositor facilita el siguiente comentario, de gran ayuda para el intérprete. En él, explica el título de la pieza y ofrece unas breves pinceladas sobre el material utilizado y su inspiración:

El término figures debe de entenderse como sistema de organización, concepto, estructura... memoria (en relación a la tradición).

Los materiales utilizados para elaborar el discurso sonoro se organizan por medio de gestos que se despliegan como en un calidoscopio y ponen en relieve líneas suspendidas y difuminadas en el espacio, en determinados momentos en “hoquetus”, a modo de mosaico sonoro.

En cada línea recorrer el paisaje de un determinado sonido, observar el perfil de un proceso sonoro... Abolido el ritmo, el proceso resulta de una gravitación polifónica, islas de sonidos, persistencia de eventos... resonancias largas, cortas... ausencia de éstas (García, 2007).

Por tanto, la pieza no tiene una “estructura tradicional clara”²¹, sino que el compositor propone una organización de la pieza a través de gestos, que van pasando a través de los diferentes instrumentos, y van mutando. El autor crea así ese “mosaico” del que nos habla en su texto, y en el que explora diferentes sonoridades.

Para plasmar en el papel su música, Voro García utiliza, como máximo, dos pentagramas para cada uno de los percusionistas. Ambos pueden ser dedicados a la marimba; o uno a la marimba y el otro al *set up*. En el pentagrama del *set up*, el autor, además de distribuir cada instrumento en una línea del pentagrama (como está especificado en la leyenda superior), también adjunta en muchas ocasiones un pequeño símbolo representativo del instrumento que aparece antes de la intervención de éste. A continuación se detallan unos ejemplos:



Fig. 15: Ejemplo de utilización de la simbología en la obra *Figures de la ressonància*.

²¹ Entiéndase por “estructura tradicional clara”, por ejemplo una forma sonata, o un rondó. En este caso, el compositor no estructura la obra en partes claras, sino que los gestos evolucionan y mutan a medida que la música avanza.

Título	Saltanah
Compositor	Enrique Sanz Burguete
Año de composición	2007
Duración aproximada	-
Fecha de estreno	-
Lugar de estreno	-
Estrenada por	NEXEDuet (Sisco Aparici y Jordi Francés)
Dedicatoria	NEXEDuet (Sisco Aparici y Jordi Francés)
Electroacústica	No
Grabación	Disco “Figures de Saltanah”
Partitura	-
Contacto del compositor	-
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	<p><u>Percusión 1:</u> Vibráfono Marimba de 5 octavas Tam-tam medio (con 2 arcos) Gongs afinados (do#3, fa3, sol3, lab3, sib3) Gong medio balinés</p> <p><u>Percusión 2:</u> Marimba de 5 octavas Gong tibetano (frecuencia aproximada de do central) 1 juego de cencerros afinados, octava central 5 temple blocks</p>

El estilo musical tarab²² (tanto tradicional como moderno), de los países del mediterráneo oriental y Egipto, se caracteriza, entre otras muchas cosas, por la búsqueda del éxtasis interpretativo. El término saltanah podría traducirse como “éxtasis modal” y hace referencia a ese trance musical y personal de los intérpretes desarrollado antes y durante la propia realización musical. Este éxtasis es considerado como un camino hacia la excelencia emocional e instrumental.

Obviamente mi música está totalmente alejada de las improvisaciones modales propias del género tarab y de las músicas árabes, así como de muchas músicas étnicas en general, pero sí quiere participar de ese goce extático, visceral y socialmente comunicativo, además del goce propio, estético, de nuestra cultura occidental.

La partitura consta de una introducción, seis ciclos más un epílogo con una coda final. La introducción comienza con el nacimiento del sonido, el percussionista toca un cuenco tibetano hasta que éste aparece, para dar paso a la resonancia de los platos y posteriormente a la obra en sí. Hago así un paralelismo con el gong ageng balinés que representa, en su cultura, el nacimiento del sonido y simboliza el Todo porque contiene todo el espectro musical y armónico. (En definitiva simboliza un Ciclo de nacimiento-vida-extinción). Igualmente, los ciclos están graduados por escalas temporales, cambios de metrónomos, que ejercen de vehículos de la memoria, y contienen muchos cambios de métrica. Este intento de establecer diversas perspectivas sonoras quizás se perciba más en el 6º ciclo, después de una brevísima pausa, que adquiere un poco de aire cadencial. En la coda final, las resonancias de los instrumentos parecen reabsorber todo lo que acaba de ser interpretado para así reiniciar un nuevo ciclo de vida musical.

La pieza es una petición de la Academia Internacional de marimba NEXEduet, a quienes está dedicada la misma, para celebrar su 1er. Concurso de Composición.²³

²² La letra *t* lleva un punto inferior suprimido por razones tipográficas.

²³ Nota de programa del compositor Enrique Sanz-Burguete.

Título	Duellum
Compositor	Mario Carro
Año de composición	2008
Duración aproximada	10'
Fecha de estreno	5 de Junio de 2008
Lugar de estreno	Festival Mostra Sonora de Sueca (Valencia)
Estrenada por	NEXEduet (Sisco Aparici y Jordi Francés)
Dedicatoria	NEXEduet (Sisco Aparici y Jordi Francés)
Electroacústica	No
Grabación	-
Partitura	-
Contacto del compositor	www.mariocarro.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	2 marimbas



Fig. 16 : Fragmento de *Duellum*, de Mario Carro.

Título	58b
Compositor	@C (Pedro Tudela e Miguel Carvalhais)
Año de composición	2006-2009
Duración aproximada	25'
Fecha de estreno	30 de Mayo de 2009
Lugar de estreno	CCB, Lisboa
Estrenada por	Drumming Grupo de percussão
Dedicatoria	-
Electroacústica	Electrónica en tiempo real
Grabación	No
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	miguel.carvalhais@gmail.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	2 marimbas, ordenadores

58b, estrenada por el grupo *Drumming Grupo de Percussão* en el CCB²⁴ de Lisboa, es una pieza de carácter minimalista, la cual recuerda al estilo de Steve Reich. Se trata de una obra muy energética y recurre continuamente al uso del hoquetus entre las 2 marimbas. La subdivisión de esta obra se acentúa con las semicorcheas, y debido a la velocidad y dificultad de tocar continuamente en hoquetus, los intérpretes necesitan un alto grado de concentración a lo largo de su ejecución.

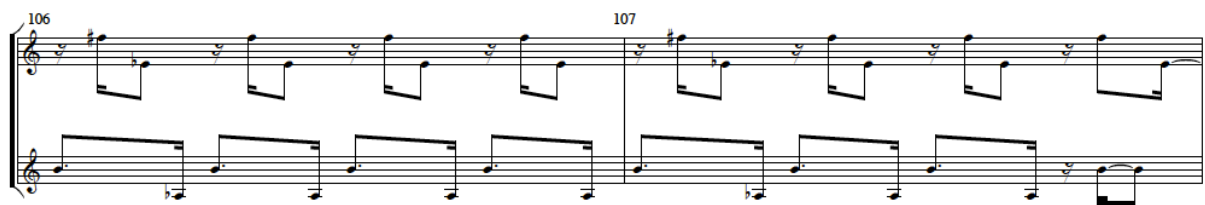


Fig. 17: Fragmento de 58b.

²⁴ CCB (*Fundação Centro Cultural de Belém*), es una sala de conciertos de la capital portuguesa.

Título	Argos
Compositor	Jesús Torres (Madrid, 1961)
Año de composición	2009
Duración aproximada	11'
Fecha de estreno	17 de Mayo de 2009
Lugar de estreno	Caixa Forum (Barcelona)
Estrenada por	Nexeduet (Sisco Aparici y Jordi Francés)
Dedicatoria	Nexeduet
Electroacústica	No
Grabación	Si
Partitura	Editorial Tritó Edicions
Contacto del compositor	www.jesustorres.org/jesustorresruiz@yahoo.es
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	<p><u>Percusionista 1:</u> marimba de 5 octavas y vibráfono de 4 octavas.</p> <p><u>Percusionista 2:</u> marimba de 5 octavas y vibráfono de 3 octavas.</p>

Argos fue compuesta en el año 2009, y fue dedicada a los percusionistas valencianos Sisco Aparici y Jordi Francés, que formaron el dúo de percusión *Nexeduet*. *Argos* es el navío en el que viajan Jasón y los argonautas en el poema épico *Las Argonáuticas*, escrito por Apolonio de Rodas (poeta alejandrino del siglo III a. C.). Los personajes emprenden una aventura heroica: la búsqueda del vello de oro. El autor propone una travesía musical de carácter brillante y virtuosístico con múltiples acontecimientos.²⁵

La instrumentación de la pieza comprende 2 marimbas de 5 octavas, un vibráfono de 3 octavas y otro de 4 octavas. Tanto las marimbas como los vibráfonos son explorados ampliamente en todo su registro y de una forma muy virtuosística, aunque técnicamente cómoda para los intérpretes. El sonido del vibráfono de 4 octavas otorga a algunas partes de la obra un carácter misterioso, especialmente cuando los graves de éste (Do, Re, Mib) se funden con los graves de la marimba.

La notación del compositor es tradicional, y facilita a los intérpretes la lectura en gran medida. En ocasiones, el compositor divide la marimba en 2 pentagramas y sitúa el vibráfono en un tercero, para facilitar la división entre la clave de Fa y Sol de la marimba, y la línea del vibráfono. Por tanto, podemos encontrar sistemas de la pieza compuestos por 6 pentagramas:

The image shows a musical score for two percussionists, labeled I and II. Each percussionist has a Marimba (Mar.) and a Vibraphone (Vibr.) part. The Marimba part is written on two staves (treble and bass clef), and the Vibraphone part is on a single staff (treble clef). The score includes dynamics such as *ff* (fortissimo), *motor lento* (motor slow), and *Ped.* (pedal). The tempo is marked as *♩ = 80 exaltado*. The score is divided into two systems, I and II, each with three staves.

Fig. 18: Ejemplo de utilización de 3 pentagramas para cada percusionista en la obra *Argos*.

²⁵ Texto sobre la pieza *Argos*, facilitado por el compositor.

Debido a que la pieza narra las aventuras de Jasón y los Argonautas, ésta consta de partes muy diferenciadas y con una personalidad propia, donde el compositor explora diferentes aspectos sonoros y técnicos de los instrumentos. En ocasiones, estas partes están conectadas con “secciones puente”, y en otras simplemente el compositor expone un nuevo tema de manera súbita. Asimismo, Torres escribe una indicación de carácter en cada una de ellas, facilitando la interpretación de estas. El compositor divide la pieza en las siguientes partes:

1. Fluido
2. Tempestuoso
3. Brillante
4. Inquieto, misterioso
5. Enérgico
6. Sombrío
7. Obsesivo
8. Exaltado
9. Profundo
10. Flotante, ingravido
11. Vertiginoso
12. Con furor
13. Convulsivo
14. Atormentado
15. Luminoso, poético

Título	Quehacer del tacto full of mirroredness
Compositor	José Luis Torá
Año de composición	2009
Duración aproximada	ca. 13'
Fecha de estreno	2010
Lugar de estreno	Ontinyent (Valencia)
Estrenada por	Sisco Aparici y Ferran Carceller
Dedicatoria	-
Electroacústica	No
Grabación	-
Partitura	-
Contacto del compositor	-
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	1 timbal y dos percusionistas

Más de uno, como yo sin duda. Y, entre ellos, dos son de especial relevancia en esta obra: Ullán y Kapoor. José-Miguel Ullán, poeta fallecido en el mes de mayo de 2009, y en cuya memoria está escrita; de su extenso poema Terrones y guijarros está extraída la primera mitad del título:

La obediencia más ciega: quehacer del tacto. Una larga letanía de tensos infinitivos (Desprenderse de la mirada [...], Asomarse al lado oscuro del relámpago [...], Escuchar una voz en blanco [...], Concentrarse, vaciarse [...]), dando Voz al vaciamiento de una voz; búsqueda despersonalizada (O también: hierática, descalificada: vacía, neutra.) en el interior de un territorio en el que el lenguaje, en su abandono, pueda dar morada a un caminante enfermo y así hallar su lugar. Anish Kapoor, escultor y pintor (una obra suya acompañaba la edición exenta de Terrones y guijarros); de una entrevista con él está extraída la segunda mitad del título:

And it seemed it was not a mirrored object but an object full of mirroredness. [...] If the traditional sublime is in deep space, then this is proposing that the contemporary sublime is in front of the picture plane, not beyond it. (Anish Kapoor in conversation with Nicholas Baume). (Y parecía que no se trataba de un objeto reflejado, sino de un objeto pleno de mirroredness. [...] Si lo sublime tradicional se da en la profundidad del espacio, aquí se propone que lo sublime contemporáneo se da frente a la imagen plana, no mas allá de ella.) quehacer del tacto full of mirroredness. El tacto y el espejo. El tacto como forma de exploración de la superficie del timbal: cuerpo sonoro sobre el que se actúa tan solo con la mano y su prótesis (superball). La piel como estructura: la del instrumento, pero también la piel de los instrumentistas, puestas ambas en vibración. El espejo como forma de multiplicación, deformación, acumulación, transformación del objeto que da inicio a la obra. Pero también como principio autogenerador, búsqueda de anulación de la "mano". Kapoor: The hand of the artist [...] by which the expression of art finds a voice. To make art without hand is a goal that sets art beyond expression. (La mano del artista [...] a través de la cual la expresión del arte encuentra una voz. Realizar arte sin mano es un fin que sitúa al arte más allá de la expresión). Desaparición de la mano. O del rostro. Y de la voz.²⁶

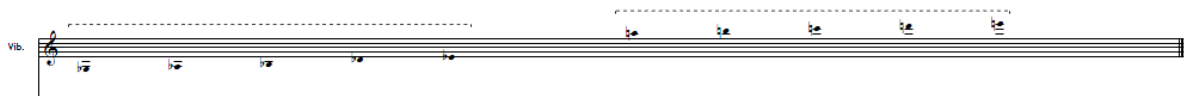
²⁶ Texto del compositor José Luis Torá en la partitura *quehacer del tacto full of mirroredness*.

Título	Shadja
Compositora	Raquel García Tomás
Año de composición	2009-2010
Duración aproximada	8'
Fecha de estreno	Verano de 2010
Lugar de estreno	Montaverner (Valencia)
Estrenada por	Cayetano Gómez y Ferran Carceller
Dedicatoria	Marcos Lopetegui
Electroacústica	No
Grabación	https://soundcloud.com/raquelgarciatomas
Partitura	No editada. En posesión del compositor.
Contacto de la compositora	www.raquelgarciatomas.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	Vibráfono de 3 octavas, preparado con 2 cadenas de grosor medio Marimba de 5 octavas

Shadja (2009-2010) fue un encargo del percusionista alicantino Cayetano Gómez con motivo de su Proyecto Final de carrera en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) en el año 2010.

La pieza fue compuesta para vibráfono (3 octavas) y marimba de 5 octavas. La compositora utiliza recursos tímbricos para alterar el sonido “natural” de estos instrumentos, como la utilización de escobillas de madera en la marimba o la preparación del vibráfono con dos cadenas. A continuación, la leyenda que la compositora escribió para la preparación del vibráfono (García Tomás, 2010):

- El vibráfono se debe preparar con dos cadenas de grosor medio, no muy pesadas para no apagar demasiado la resonancia, pero lo suficientemente gruesas como para percibir el sonido metálico que se produce al tocar. La cadena deberá estar fijada abarcando las siguientes láminas:



La cadena se mantendrá durante toda la obra.

Para saber en qué parte de las láminas se debe tocar se utilizará las siguientes grafías

○ Significando tocar fuera de la cadena

+ Significando tocar justo encima de la cadena



Fig. 19 Leyenda de la obra *Shadja*.

El título de la pieza alude al primer grado de la escala en la música del norte de la India. “Sha” es el primer grado de la escala y también es sinónimo de reposo.

Anteriormente al proceso compositivo, la autora reflexionó sobre los aspectos en común entre la música del norte de la India y la música contemporánea occidental. De ello, surgió un material altamente polirrítmico y complejo, pero que curiosamente, en la realidad, suena de una manera muy casual y expresiva (e incluso en algún momento de la pieza puede parecernos improvisada). Esto es debido al carácter orgánico de la música hindú, que a pesar de estar tratada a través de polirritmias, no encorseta su discurso (Gómez, 2010).

En lo referente a la estructura de la pieza, Raquel García respeta la estructura de la música del norte de la India. Dicha estructura está compuesta por 4 partes, que van continuamente incrementando el tempo, concretamente al doble. Las partes de la pieza son:

1. *Alap*
2. *Vilambita*
3. *Madhya*
4. *Drut*

En las 3 primeras partes, se alterna el juego entre 2 escalas: *Shrî* y *Puravi*.

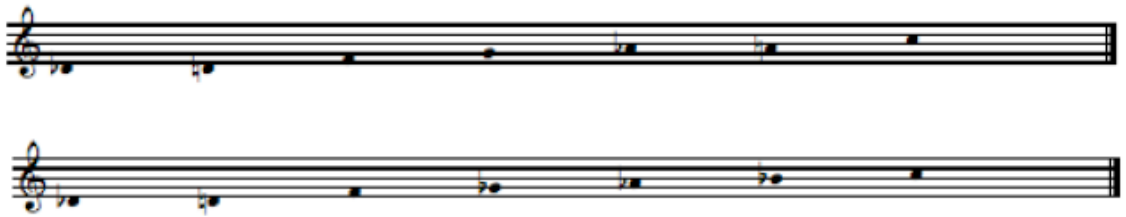


Fig. 20: Escala *Shrî* y escala *Puravi*.

En cambio, en la cuarta sección (*Drut*), la compositora utiliza la escala *Bageshri*:



Fig. 21: Escala *Bageshri*.

Título	Tres Diálogos para dos marimbas
Compositor	Jesús Ramírez Fernández (1969)
Año de composición	2011
Duración aproximada	17' 50''
Fecha de estreno	I movimiento: -11-2012 II movimiento: Sin estrenar III movimiento:
Lugar de estreno	I movimiento: Almansa (Albacete) II movimiento: Sin estrenar III movimiento:
Estrenada por	I movimiento: Dúo AR3NA (Manuel Alcaraz y Alejandro Tarrero) II movimiento: Sin estrenar III movimiento: Sisco Aparici y Juanjo Llopico
Dedicatoria	Sisco Aparici y Juanjo Guillem
Electroacústica	No
Grabación	No
Partitura	Autoeditada por el compositor
Contacto del compositor	jerafer@gmail.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	2 marimbas de 5 octavas

Tres Diálogos para dos marimbas fue un encargo de los percusionistas valencianos Sisco Aparici y Juanjo Guillem al compositor andaluz Jesús Ramírez, en el marco del “Curso de alto rendimiento”, organizado por la escuela *ADLIBITUM* de Ontinyent (Valencia).

Jesús Ramírez nació en Córdoba (Andalucía, España) y actualmente ejerce una actividad docente en el Conservatorio Profesional de Música de Córdoba. Como compositor, destaca su obra para marimba *6 caprichos flamencos*, así como sus numerosas piezas (especialmente para instrumentos de láminas) con fines pedagógicos.

Influenciado por el flamenco y el minimalismo, el compositor consigue aunar estas dos tendencias en la misma pieza *Tres Diálogos para dos marimbas*, utilizando como vehículo dos marimbas de 5 octavas que se complementan y juegan a dibujar una línea melódica que va pasando de una marimba a otra.

En palabras del autor en lo referente al proceso compositivo: “Parto de una rutina muy “marimbística” y voy hacia el flamenco exacto”.²⁷

La pieza está dividida en tres movimientos:

1. El primero, aunque no tiene un palo flamenco exacto²⁸, se aproxima a las alegrías.
2. El segundo, trabaja sobre un diálogo binario que no tiene tampoco un palo exacto. Se trata de un juego de armonías rítmicas a flamencadas con la idea de que las dos marimbas se repartan la melodía.
3. El tercer movimiento está basado en los *zapateados* de los *bailaores* cargados de contratiempos y filigranas. El autor intenta reproducir esta danza con las marimbas. Únicamente al final de este movimiento, aparecen los *tanguillos*.

²⁷ Información obtenida en una conversación con el compositor Jesús Ramírez.

²⁸ Palo flamenco: *Cada una de las variedades tradicionales del cante flamenco*. Definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Asimismo, los tres movimientos funcionan de manera independiente y pueden ser interpretados separadamente en concierto.

Cabe destacar las curiosas anotaciones que el compositor especifica en algunos puntos de la pieza. Algunas de ellas son los tradicionales apuntes de tempo y carácter como *Rápido y ligero*, *Conclusivo*, *Cediendo*, *A tempo*, etc. No obstante, otras de ellas nos hablan de la sensación a la hora de tocar, y de pasar la melodía a nuestro compañero percusionista “siempre con la misma sensación”.

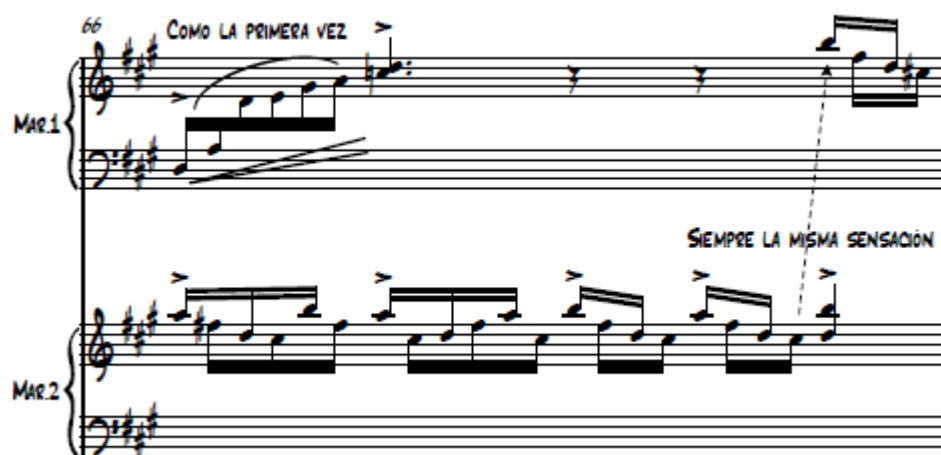


Fig. 22: Fragmento de la obra *Tres Diálogos* (1).

O incluso de cómo debe ser la actitud del músico:

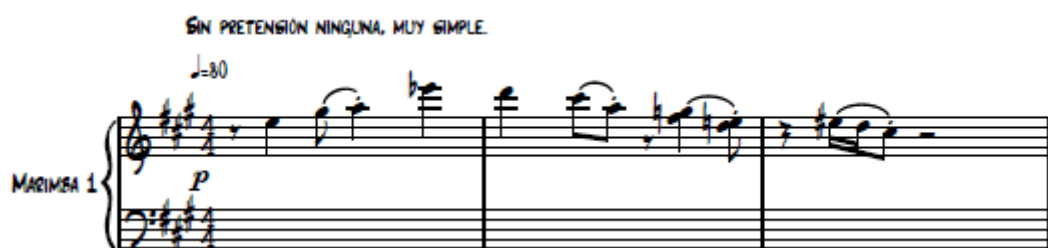


Fig. 23: Fragmento de la obra *Tres Diálogos* (2).

En algunas, puede verse que la escritura está completamente al servicio de la música, comunicando al intérprete algunos aspectos fundamentales del flamenco:

220

MAR.

MAR.

MARCANDO MUCHO EL GROOVE DE TANGUILLO PARA NO PERDER "GONIQUETE"

184

MAR.

PPP

POR TANGUILLOS HASTA EL FINAL

MAR.

PPP

89

ECHANDO A CAMINAR
CRESC. POCO

MAR.

PP

MAR.

PP

Fig. 24: Fragmento de la obra *Tres Diálogos* (3).

Según Jesús Ramírez, su escritura en esta pieza no es, al fin y al cabo, otra que dialogar. Un diálogo entre dos marimbas y entre dos personas.

Título	Urban walk
Compositor	Paulo Bastos
Año de composición	2011
Duración aproximada	9' 30"
Fecha de estreno	4 de Mayo de 2013
Lugar de estreno	Teatro Municipal "São Luiz", Lisboa
Estrenada por	Dúo de Percusión Sforzanduo (Tomás Moital y Miguel Filipe)
Dedicatoria	Pedro Carneiro
Electroacústica	No
Grabación	En posesión del compositor
Partitura	AvA Musical Editions
Contacto del compositor	pauloruibastos@gmail.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	Dos marimbas de 5 octavas

La historia de la obra *Urban Walk*, del portugués Paulo Bastos es absolutamente conmovedora. Una de las hijas de Paulo Bastos frecuentó una guardería muy especial en Porto, llamada OSMOPE (Organização Social do Movimento das Pontes Educativas)²⁹, y caracterizada por ofrecer a los más pequeños una enseñanza orientada hacia las artes, desde la vivencia y el crecimiento de las mismas. Un día, los niños tuvieron la oportunidad de escuchar al excepcional percusionista Pedro Carneiro tocando la marimba para ellos. Tras una larga conversación con el intérprete, según afirma el compositor, Bastos prometió a Pedro Carneiro que escribiría para su marimba. De esta forma nació la pieza *Urban Walk* (Ver ANEXO III:91).

A lo largo de los 2 años que duró el proceso compositivo, el compositor creó 3 versiones de la pieza: una para marimba de 4 octavas con aproximadamente 4 min., otra para marimba de 5 octavas con 9 minutos de duración, y una última versión a dúo, para 2 marimbas de 5 octavas.

Urban Walk utiliza una escritura y estilo tradicional, donde las dos marimbas se complementan creando un hoquetus. Estructuralmente, la obra se compone de 3 partes: en la primera el compositor trabaja sobre la idea del hoquetus, y de un tema que viaja por las dos marimbas. La segunda parte, desarrolla un tema con *groove*, precedido de una sección lenta con trémolos. Al final, el compositor escribe un pequeño recordatorio de lo que fue la primera sección.

The image shows a musical score for two marimbas, labeled 'Marimba 1' and 'Marimba 2'. The score is written in 12/8 time. Above the staves, there are tempo markings: a quarter note followed by '= 140 rit.' with a dashed line, then a quarter note followed by '= 125', and finally a quarter note followed by '= 270'. Marimba 1's part starts with a melody in the right hand, marked with accents and dynamics *f* and *p*. Marimba 2's part starts with a rhythmic accompaniment in the left hand, marked with accents and dynamics *f* and *p*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Fig. 25: Ejemplo de la partitura *Urban Walk*.

²⁹ Organización Social del Movimiento de los Puentes Educativos

Título	Lenguas Muertas
Compositor	Saül Gómez Soler
Año de composición	2011
Duración aproximada	11' 40''
Fecha de estreno	2012
Lugar de estreno	Madrid
Estrenada por	Raúl Benavent Sanabre y José Luis González Sanchis
Dedicatoria	Raúl Benavent Sanabre y José Luis González Sanchis
Electroacústica	No
Grabación	-
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	www.saulgomezsoler.es/saulgomezsoler@gmail.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	<p><u>Set A:</u></p> <p>Bombo, Tom-tom grave, caja, bongos, plato crash, cascabeles y ópera gong.</p> <p><u>Set B:</u></p> <p>Tam-tam, bombo, 2 tom-toms, 2 congas, pandereta, ópera gong, gongs afinados (C4, F#4, G4)</p>

La obra *Lenguas Muertas* fue un encargo de los profesores de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española (OSRTV) Raúl Benavent y José Luis Sanabre, con motivo del ciclo de cámara de la Orquesta en el año 2012. En palabras del propio compositor, en las anotaciones previas a la partitura:

Talking Drum es el título del concierto que nos presentan los profesores de la orquesta. A partir de esta idea de programa nos planteamos una posibilidad: que los parches y membranas de los sets nos hablasen y recuperasen de forma metafórica algunas lenguas desaparecidas (Gómez Soler, 2011).

Debido a este deseo por parte del compositor de crear un lenguaje y recuperar estas lenguas muertas mediante la música, la instrumentación se basa fundamentalmente en instrumentos de piel, los cuales nos recuerdan la fuerza comunicativa del lenguaje. No obstante, el compositor completa la energía y la solidez de los tambores con relucientes accesorios de metal, como los cascabeles y los opera gongs, así como con el uso de la voz. A continuación, aparecen especificados los set ups de la obra:

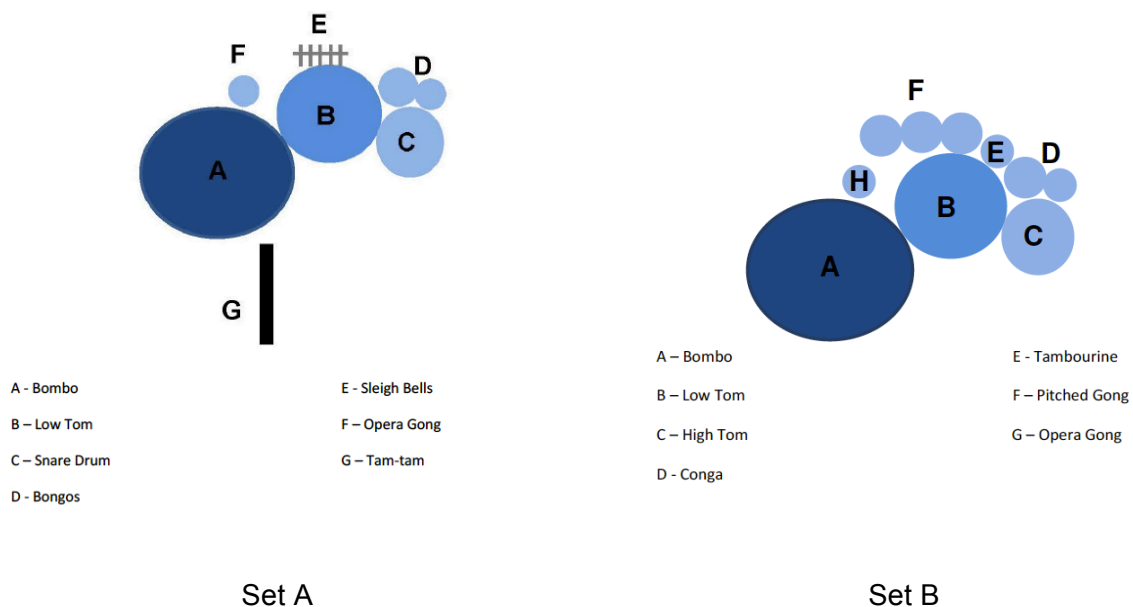


Fig. 26: Leyenda de *setups* en la obra *Lenguas muertas*.

Compositivamente, el autor se basa en 2 elementos conductores que se encuentran presentes a lo largo de la obra:

1. El juego rítmico de quintillos, seisillos y septillos (5-6-7), que está presente en toda la obra, y sufre todo tipo de transformaciones.
2. Una pequeña célula rítmica que muta en función de la lengua en la que nos encontramos.

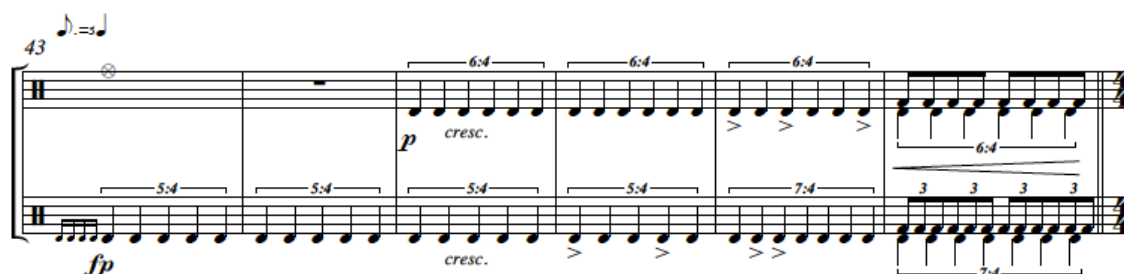


Fig. 27: Ejemplo del uso de quintillos, seisillos y septillos en la obra *Lenguas Muertas*.

Estructuralmente, y una vez más, la música está al servicio de las lenguas. Las 4 lenguas dan lugar a 4 secciones contrastantes entre sí:

El **hitita** hablada en la antigüedad por los hititas, pueblo que creó un imperio centrado en la antigua Hattusas en el norte de Anatolia central (hoy Turquía). La lengua se habló aproximadamente entre 1600 a. C. y 1100 a. C.

El **acadio**, lengua semítica hablada en la antigua Mesopotamia principalmente por asirios y babilonios durante el II milenio a. C. Se escribe usando un sistema de escritura cuneiforme derivado del sumerio.

El **etrusco**, idioma hablado y escrito en la antigua región de Etruria (la actual Toscana) y en algunas partes de las actuales Lombardía, Véneto, y Emilia-Romaña, en Italia alrededor del 1000 a. C.

El **gótico** lengua germana que fue hablada por los antiguos godos, específicamente por los visigodos. Es la lengua germánica atestiguada más antigua. La primera muestra que se guarda de ella es una traducción de la Biblia que data del siglo IV (Soler, 2011).

*Son 4 las lenguas transcritas en una vidriera de ritmos complejos,
generando un discurso lleno de energía y a veces de obsesión (Soler, 2011).*

Título	Púrpura
Compositor	Omar Sala Escrihuela
Año de composición	2011
Duración aproximada	4' 30''
Fecha de estreno	29 de Marzo de 2012
Lugar de estreno	Café concierto del Teatro Circo de Albacete
Estrenada por	AR3NA Dúo de Percusión (Manuel Alcaraz y Alejandro Tarrero)
Dedicatoria	Manuel Alcaraz y Alejandro Tarrero
Electroacústica	No
Grabación	<p>Audio. Soundcloud: https://soundcloud.com/omarsaes/pu-rpura-para-percusi-n</p> <p>Video: https://www.youtube.com/watch?v=P_1fYtIMlJl</p>
Partitura	Editada: <i>Musicvall Edicions Musicals C. B.</i> www.musicvall.com
Contacto del compositor	<p>Web: www.omarsala.com Página Facebook: omarsalacomposer Twitter: @omarsaes Linkedin: Omar Sala Canal youtube: omarcomposer Soundcloud: omarsaes E-mail: omar@omarsala.com</p>
Revisiones/alteraciones	<p>Editada por MusicVall Edicions Musicals C. B. 2013</p> <p>Petición de la partitura: http://www.musicvall.com/es/percusion/656-purpura-9790801260444.html</p>
Instrumentación	<p><u>Percusión 1:</u></p> <p>Caja, cinco tom-toms, bongos, conga, plato suspendido, cinco cajas chinas</p> <p><u>Percusión 2:</u></p> <p>Bombo, bongos, cinco tom-toms, plato suspendido, hi-hat, cinco cajas chinas, marimba A2- B5</p>

En el verano de 2011 el dúo AR3NA (Manuel Alcaraz y Alejandro Tarrero) encargó una pieza al compositor valenciano Omar Sala. El resultado fue *Púrpura*, una obra ligera para dos sets de multipercusión y marimba. No obstante, el estreno no llegaría hasta el día 29 de marzo de 2012, cuando la pieza fue dada a conocer al público, en el Café Concierto del Teatro Circo de Albacete, dentro del marco del ciclo *Espacio Escénico*.

Los instrumentos para los set ups, especificados en la ficha superior, pueden ser ampliados con otros instrumentos a elección del intérprete para la improvisación introductoria de la pieza. En la partitura, el compositor adjunta las siguientes indicaciones para la realización de ésta:

Realícese una improvisación con un fraseo en forma de arco, empezando desde el niente, subiendo de manera progresiva el matiz y volver al niente. Se deben usar instrumentos metálicos combinados con los de parches, utilizando arcos, superballs, dedos de las manos; y empleando como baquetas las mazas de tam-tam y bombo sobre los mismos (Sala, 2013).

El nombre de la pieza viene dado por la realización de diferentes ritmos, velocidades y timbres combinados entre sí, obteniendo un resultado musical conjunto, de la misma forma que mediante la complicada mezcla de diferentes colores se conforma el color púrpura. Por todo esto, a pesar de contar con un heterogéneo grupo de instrumentos, en la pieza se potencia, explota y homogeneiza en gran medida este aspecto, para conseguir un sonido lo más uniforme posible. De esta manera, el aspecto rítmico es el hilo conductor que posibilita la realización de estos juegos de timbre (Sala, 2013).

Biografía de los intérpretes responsables del estreno.

Arena Dúo de Percusión:

Arena surgió en el año 2011 de la mano de los percusionistas españoles Manuel Alcaraz y Alejandro Tarrero. Después de sus estudios en España y Alemania, el dúo se trasladó a Oporto para realizar un Master de interpretación enfocado a la música de cámara, concretamente en el dúo de percusión y en el trabajo de piezas de compositores españoles y portugueses. Este Master ha estado tutelado por los profesores Miquel Bernat y Manuel Campos, amplios conocedores de la materia.

Desde su creación, *Arena*, ha actuado en diferentes festivales como el *Euroclassical Festival* y *Festival Harmos*, en Oporto, Música als jardins de la Fundació Pau Casals en El Vendrell (Tarragona), *Música al Born* (Barcelona) y el *Festival Clásicos de la Frontera* en Graus (Huesca).

En su repertorio figuran varias obras de compositores ibéricos como João Pedro Oliveira, Jesús Torres, Raquel García Tomás y Jesús Rueda, entre otros. Asimismo, la formación ha estrenado obras de Omar Sala, Fabià Santcovsky y Jesús Ramírez.

Título	Acusmacia, para 2 percusionistas y tape
Compositor	Fèlix Pastor
Año de composición	2011
Duración aproximada	18'
Fecha de estreno	2011
Lugar de estreno	Symphony Space (Nueva York)
Estrenada por	Estrenada por Stony Brook Contemporary Chamber Players dirigidos por Eduardo Leandro.
Dedicatoria	Russell Greenberg e Ian Antonio
Electroacústica	Si
Grabación	En posesión del compositor y de los intérpretes
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	felix.pastor.olives@gmail.com
Revisiones/alteraciones	Dos revisiones: otoño 2011 (para el estreno) y una más importante en primavera 2014 para el re-estreno en el Festival Mixtur a cargo de Rubén Martínez y Ferran Carceller. Ésta última es la correcta y se hizo con ayuda de los intérpretes.
Instrumentación	<p><u>Percusión 1:</u></p> <p>Caja 2 toms (agudo y semi-agudo) 6-8 woodblocks carraca en soporte 2 campanas de vaca (F#5 i A5 aprox.) Lira Vibráfono</p> <p><u>Percusión 2:</u></p> <p>Caja 2 toms (semi-grave y grave) 4 woodblocks en soporte 4 crotales (F#, 7, G7, G#7 y B7) en soporte Marimba</p> <p><u>Electrónica:</u></p> <p>Ordenador con Max/MSP, salida stereo, 2 altavoces, 2 pedales MIDI (disparadores) para una sola entrada MIDI.</p>

Acusmacia (2011) del compositor Fèlix Pastor, fue dedicada a los intérpretes Russell Greenberg e Ian Antonio, aunque, en palabras del compositor, nunca fue tocada por ellos.³⁰ El estreno lo realizaron finalmente los *Stony Brook Contemporary Chamber Players* dirigidos por Eduardo Leandro. No obstante, la última versión de la obra se realizó en Barcelona, con el apoyo de los intérpretes españoles Rubén Martínez Orio y Ferran Carceller.

Uno de los principales referentes en la composición de *Acusmacia* y en la música de Fèlix Pastor es la figura de Gerard Grisey y su música espectral. En 1996, Dave Bündler entrevistó al propio Grisey preguntándole abiertamente sobre su música (Bündler, 1996). A partir de ellas se realizó una especie de manifiesto con las ideas principales. *Acusmacia* es una reinterpretación personal de todas estas ideas espectralistas “Jo volia agafar el manifest i dir, això, que és per a mi” (Martínez Orio, 2014).

Parte de la música espectral acabó siendo como una demostración científica de lo que se puede hacer con el sonido, pero *Acusmacia* no cae en este error. Lo importante de la obra no reside en la procedencia del sonido, sino en crear una música en si misma. Por ello, todo en la obra nace del mismo sonido, escribiendo música pensando únicamente en la percepción. Tiene un componente muy subjetivo de lo que debe hacer el sonido, ya que el sonido está vivo. Esta era la primera idea que Grisey exponía en el manifiesto, el grito de guerra de los espectralistas: la música del sonido mismo “spectralism is not a system, it’s an attitude, and its music is made with sounds, not with notes” (Bündler, 1996).

Otra idea por la que los espectralistas abogaban, era la idea de las escalas temporales. Crean que siempre se observa la misma cosa pero de formas diferentes, y que todo depende de la escala en la que se mire (se ponía como ejemplo el sonido entre los insectos-humanos-ballenas. Si se coge la música de las ballenas y se acelera, se convierte en la música de los insectos. La escala cambia, pero el material se mantiene en un continuo). Pastor recoge esta idea, creando una forma sonora unitaria, al tratar los sonidos inarmónicos del principio de la obra.

Pero mas allá de encontrar una relación entre los conceptos de Grisey y *Acusmacia*, el contenido en si de la obra propone unas ideas muy interesantes en cuanto al

³⁰ Ver ANEXO III:82

tratamiento del sonido. Este sonido es manipulado teniendo en cuenta factores diferentes, por lo que dependiendo del parámetro escogido, la obra tiene partes o clímax diversos:

I. Un parámetro puede ser la reacción entre dos estados, el del ruido y el del sonido armónico. En este caso “la peça es una progressió desde el soroll del redoble de caixa, fins notes pures del vibràfon i de la marimba”.³¹

II. Si se articula sobre el enfoque del material sonoro y su fuente sonora, se crea una forma direccional desde la “armonicidad conceptual” (se sabe de donde viene el sonido) hasta el ruido conceptual (hay una desconexión con la fuente sonora).

III. En medio de la obra aparece el guiño a la *musique concrète*. A partir de este, la obra se estructura en dos partes: de lo acústico a la *musique concrète*, y de lo acústico nuevamente a una electrónica pura.

En definitiva, dependiendo de que parámetro cojamos formalmente, la obra se articula de una u otra forma, una manera inteligente de entender como el sonido puede modular o ser visto de formas diversas, pero siempre bajo una idea fundamental: la estrecha relación del discurso musical entre sonido acústico y electrónico³² (Martínez Orio, 2014).

The image displays a musical score for a piece titled 'Acusmacia'. It consists of two staves, labeled 'I: H' and 'II: H'. Staff I features a series of notes with various dynamics including *mf*, *f*, *mp*, and *mf*. Staff II also contains notes with dynamics like *mf*, *mf*, *mp*, and *mf*. Between the staves is a control section labeled 'ctrl.' with a circled '60' and two boxes labeled '2"' and '1.5"'. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Fig. 28: Fragmento de *Acusmacia*.

³¹ “La pieza es una progresión desde el ruido del redoble de caja hasta las notas puras del vibráfono y de la marimba”

³² Texto cedido por el percusionista Rubén Martínez Orio para la realización de este trabajo. Rubén Martínez realizó un importante análisis de la pieza *Acusmacia* en su Proyecto Final de carrera, en la ESMuC, realizado en el año 2014.

Título	Dioskouroi
Compositor	José Manuel Castelló Sánchez
Año de composición	2011
Duración aproximada	10'
Fecha de estreno	-
Lugar de estreno	SOXXI (Canals, Valencia)
Estrenada por	Fussion Percussion Duo (Rubén Lajara y Héctor Castelló)
Dedicatoria	Fussion Percussion Duo (Rubén Lajara y Héctor Castelló)
Electroacústica	-
Grabación	-
Partitura	En posesión del compositor y los intérpretes
Contacto del compositor	castepercu@hotmail.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	2 marimbas, vibráfono, lira, 5 temple-blocks, 5 cajas chinas, tam-tam y plato suspendido

Esta obra está dedicada al prestigioso dúo de percusión Fussion Percussion Duo y surge como un homenaje a la importante labor que están desarrollando en el mundo de la cultura y como no en el de la percusión.

En la mitología griega los Dioscuros (en griego antiguo Διόσκουροι Dióskouroi, “hijos de Zeus”) eran dos famosos héroes, hijos gemelos de Leda y hermanos de Helena de Troya y Clitemnestra, llamados Cástor y Pólux o Polideuces. En latín eran conocidos como Gemini, “gemelos” y a veces como Castores. Según el Lexicon de Liddell y Scott, Κάστωρ Kástôr significaba ‘castor’ en griego antiguo y Πολυδεύκης Polydeúkês, ‘muy dulce’. La constelación Géminis representa a estos gemelos, y sus estrellas más brillantes (α y β Geminorum) se llaman Cástor y Pólux en su honor.

Por lo tanto he querido escribir esta obra por la enorme compenetración que demuestra este dúo camerístico y por la gran empatía que tiene.

La obra está escrita para dos marimbas, una lira, un vibráfono, un tam-tam como instrumento común, cinco cajas chinas y cinco temple-blocks, buscando siempre la relación entre los instrumentos de cada uno de los percussionistas.

Formalmente tiene una introducción, dos secciones muy diferenciadas y una coda que recuerda el principio de la obra. La introducción comienza con los dos percussionistas sobre el tam-tam, creando una atmósfera muy tenue y estrechándose cada vez más las entradas de los instrumentistas hasta llegar a la primera sección. Esta sección, muy percusiva está basada en un cluster que se va transportando y desarrollando en las dos marimbas hasta un punto culminante de las mismas.

Seguidamente se inicia la segunda subsección. Después de un puente, recordando las modulaciones métricas de Elliot Carter aparece la segunda sección que es melódica, en contraste con la anterior. El glockenspiel y el vibráfono mantendrán un diálogo hasta despedirse con el tam-tam y bajo la atmósfera creada al principio, buscando siempre ese paralelismo en toda la obra.³³

³³ Texto redactado por José Manuel Castelló, compositor de la obra. Facilitado por el intérprete Rubén Lajara, miembro de *Fussion percussion duo*. Ver ANEXO III:91.

Biografía de los intérpretes responsables del estreno:

Fussion percussion duo:

Fussion Percussion Duo nació en el año 2008 bajo la propuesta de dos jóvenes músicos, Rubén Lajara y Hèctor Castelló, con el objetivo de dar a conocer y difundir el mundo de la percusión. El dúo ha estado guiado siempre por grandes profesionales de la percusión, como Joan Soriano, Jordi Francés, Sisco Aparici y Philippe Spiesser.

Entre los cursos 2010-2011 y 2011-2012 el dúo realizó un Postgraduado de Música de Cámara en el *Conservatoire à Rayonnement Régional Perpignan* (Francia), tutelados por el solista internacional Philippe Spiesser.

Durante el año 2013 la formación fue invitada a participar en el *III Festival de Cultura i Arts Contemporànies* de Canals (Valencia), *I Festival Golpe Arte* de Almoradí (Alicante), *III Festival de Cultura y Artes Escénicas* de Baza (Granada), *Percufest* (La Font de la Figuera, Valencia), *Festival Concerts d'estiu* en Petrer (Alicante) y *Festival Cultura al Castell, Música i Arts Escèniques* de Benidorm. Asimismo, en agosto de 2014 participaron en el *Festival Internacional de Música Cístermúsica* 2014, en la ciudad portuguesa de Alcobaça.

El dúo ha recibido numerosos premios en gran parte de la geografía española y Portuguesa. Entre ellos destacan el 3er Premio en el Concurso Internacional de Música de Cámara Josep Mirabent i Magrans de Sitges (Barcelona, 2011) y el 2º Premio en II Certamen de Percusión "Percute" de Catarroja (Valencia) en noviembre de 2014, entre muchos otros. En febrero de 2015 fueron galardonados con el 1er Premio en el Concurso de Música de Cámara "Ciudad de Burriana".

Título	Kinetic Energy
Compositor	João Pedro Oliveira
Año de composición	2012
Duración aproximada	9'
Fecha de estreno	23 de Febrero de 2013
Lugar de estreno	Auditorio de Espinho (Portugal)
Estrenada por	Jeffrey Davis y Pedro Carneiro
Dedicatoria	-
Electroacústica	-
Grabación	-
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	jppo@ua.pt/ http://www.jpoliveira.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	Marimba y vibráfono

El dúo para marimba y vibráfono *Kinetic Energy* surgió de una pieza anterior, llamada *Synaesthesia*, para vibráfono, marimba, *steel drums* y guitarra eléctrica, y también del año 2012. El compositor mantuvo la parte de marimba y vibráfono, y cambió varios detalles, que dieron consistencia a la pieza para ser considerada una pieza independiente, sin la parte de *steel drum* y guitarra eléctrica.

Kinetic Energy se encuentra dentro del estilo que João Pedro Oliveira utiliza con los instrumentos de percusión de láminas. Se trata de una música muy armónica pero que al mismo tiempo consigue desplegar gestos nos instrumentos que se adaptan perfectamente a las baquetas y a los intérpretes, y cautivan al público.

Una de las características de la pieza es la utilización de muchos colores diferentes sin cambiar de instrumentos, tan sólo con la utilización de la marimba y el vibráfono. Aunque se trata de un recurso ya muy utilizado, Oliveira lo utiliza de forma magistral, dándole continuidad a la pieza. El compositor utiliza agujas de coser, baquetas de goma duras para la marimba, baquetas medias, y blandas para los 2 instrumentos. De esta manera, crea una alta gama de colores.

The image shows the initial measures of the musical piece 'Kinetic Energy' for Vibraphone and Marimba. The Vibraphone part is written on a single staff with a treble clef, and the Marimba part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Vibraphone part begins with a series of chords and single notes, marked with dynamics like *ppp*, *ff*, *mf*, *f*, and *ppp*. The Marimba part starts with a series of chords and single notes, marked with dynamics like *fff*, *mf*, and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Fig. 29: Compases iniciales de *Kinetic Energy*.

Título	Scratch to reveal
Compositora	Marta Lozano Molano
Año de composición	2013
Duración aproximada	7'
Fecha de estreno	16 de Noviembre de 2013
Lugar de estreno	Edificio Siglo XXI, Badajoz
Estrenada por	ReConvert Project
Dedicatoria	Roberto Maqueda y Víctor Barceló
Electroacústica	Si
Grabación	No
Partitura	En posesión de la compositora
Contacto del compositor	info@martalozanomolano.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	Dos güiros, tam-tam, plato suspendido y electrónica

Biografía de los intérpretes responsables del estreno:

reConvert Project:

Según los miembros de *reConvert Project*, Roberto Maqueda y Víctor Barceló, la faceta del percusionista al uso, se ha visto alterada considerablemente por la evolución propia del instrumento. Más allá de llevar al escenario diferentes obras que en cierta manera encajan en un programa, el dúo expone una estética, una forma de contemplar la percusión como materia viva de creación. Existen infinitas maneras. *reConvert Project* se basa en un proceso de creación como única finalidad de su existencia. Con esta premisa, la formación ha trabajado activamente con compositores consagrados y ha estrenado casi una docena de obras escritas para la formación por compositores jóvenes emergentes. Las bases de *reConvert* se asientan en una crítica constructiva acerca de la estética y el uso de la percusión, donde el discurso musical es analizado y adaptado a nuestras necesidades creativas.

Así pues, en los conciertos del dúo se pueden encontrar gran cantidad de obras para instrumentos no convencionales o en las que los instrumentos son puestos en contextos totalmente diferentes del suyo propio original; y donde la materia sonora y la puesta en escena cobran una gran importancia.

Cabe destacar la parte pedagógica de la propuesta de *reConvert*, no solo en formato de clases magistrales, sino también en la organización de seminarios, cursos y conciertos escolares. Destacan los realizados en Buenos Aires, Badajoz, Córdoba, Santiago de Chile y La Plata.

Título	Rubbing
Compositora	Marta Lozano Molano
Año de composición	2013
Duración aproximada	6' 40"
Fecha de estreno	13 de Marzo de 2015
Lugar de estreno	Online (www.youtube.com)
Estrenada por	-
Dedicatoria	-
Electroacústica	Si
Grabación	Si
Partitura	En posesión de la compositora
Contacto del compositor	info@martalozanomolano.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	Dos güiros y electrónica

No existen informaciones para esta obra.

Título	Acting out
Compositora	Daniela Castro
Año de composición	2013
Duración aproximada	10'
Fecha de estreno	2014
Lugar de estreno	Café concierto de la ESMAE (Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo)
Estrenada por	Jorge Lima y Carlos Puga
Dedicatoria	-
Electroacústica	No
Grabación	Dos grabaciones en vídeo en posesión de la compositora
Partitura	En posesión de la compositora
Contacto del compositor	(+351) 912866723/Daniela_Castro@msn.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	marimba de 5 octavas marimba de 4.3 octavas (para moverse

“Acting out” es un término psicológico que viene de una lenguaje de mecanismos de defensa y autocontrol. Al mismo tiempo, “Acting out” significa expresarse. Imagínese la rutina diaria de una persona que se encuentra aburrida repitiendo sus acciones otra y otra vez, hasta que su inconsciente empieza a exteriorizarse para buscar una salida. Sin embargo, su consciencia tiene un peso enorme que no permite esta liberación de inmediato, luchando siempre por su salvaguarda. Por fin, el inconsciente asume el control y la persona consigue expresirse como en el contexto real y usual no lo puede hacer. Todavía, la liberación de si mismo es un proceso aterrador y la persona acaba por reprimirse de nuevo...³⁴

Acting out
marimbas duet

Daniela Castro
2013

Mrbt. 1
(M1)

Mrbt. 2

enter on stage

mf

Fig. 30: Fragmento de *Acting out*.

³⁴ Texto facilitado por la compositora Daniela Castro. Ver ANEXO III: 115-6.

Título	(...) Run (...)
Compositor	Telmo Lopes
Año de composición	2013
Duración aproximada	7' 20"
Fecha de estreno	2013
Lugar de estreno	Teatro São Luiz, Lisboa
Estrenada por	Sforzanduo (Miguel Filipe y Tomás Moital)
Dedicatoria	John Psathas
Electroacústica	Si Cualquier secuenciador Pistas facilitadas por el compositor
Grabación	Hecha por el compositor, en posesión de éste
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	telopes@gmail.com
Revisiones/alteraciones	Junio de 2015
Instrumentación	<u>Percusión 1:</u> Vibráfono Un par de bangos (agudo y grave) Un plato (splash) <u>Percusión 2:</u> Bombo de orquesta o de batería (tocado con la mano) Caja o tarola 3 tom-toms (agudo, medio y grave) 3 platos (ride, crash y splash) Un par de bongos (agudo y grave)

(...) *Run* (...) es una obra de carácter rítmico. Casi un estudio de vibráfono y un solo de batería constante. El motivo principal es una figura rítmica de 2 corcheas y un tresillo que a lo largo de la pieza sufren diferentes mutaciones.

El compositor utiliza dos campos armónicos, esencialmente para la construcción melódico de la obra.

La obra funciona como una fuga, como el juego del gato y el ratón, donde el individuo corre hasta sentirse confortable en un determinado sitio, pero después de darse cuenta de que el peligro sigue ahí, vuelve a correr hasta otro punto seguro, y así sucesivamente.

En la audición, se siente el reposo hasta el clímax durante 3 veces, indicando así 3 secciones, pudiendo dividir la última de ellas en 2 subsecciones.

¡Corre!³⁵

Fig. 31: Fragmento de la obra (...) *Run* (...).

³⁵ Texto cedido por el compositor Telmo Lopes, para la realización de este trabajo. VER ANEXO III:68-71.

Biografía de los intérpretes responsables del estreno.

Sforzanduo:

Formado en Lisboa por los jóvenes percusionistas portugueses Miguel Filipe y Tomás Moital, *Sforzanduo* comenzó como un proyecto entre dos compañeros de clase en la ESML³⁶, bajo la orientación del profesor Pedro Carneiro. El grupo se estrenó en 2012, a pesar de haber tocado juntos desde el año 2009, y desde sus inicios el conjunto tuvo el objetivo de aumentar el repertorio para esta formación y divulgar la música portuguesa. Siguiendo esta línea, *Sforzanduo* realizó en 2013 un concierto integral de estrenos de obras para este tipo de formación en el *Grande Auditório* de la ESML, interpretando obras de cinco compositores de la misma institución. Pese a su juventud, *Sforzanduo* ha actuado en el teatro São Luiz de Lisboa, CCB³⁷ (junto al percusionista Pedro Carneiro), y la Fundación Gulbenkian, entre otros lugares.

³⁶ Escola Superior de Música de Lisboa.

³⁷ Centro Cultural de Belém.

Título	Urb to B
Compositor	Nuno Peixoto
Año de composición	2013
Duración aproximada	-
Fecha de estreno	-
Lugar de estreno	-
Estrenada por	Talea et alia dúo (Nuno Aroso y Rui Sul Gomes)
Dedicatoria	-
Electroacústica	-
Grabación	En posesión del compositor
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	nunopeixotopinho@gmail.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	<p><u>Percusión 1:</u> Timpani Bombo Tam-tam Wood block Lion roar</p> <p><u>Percusión 2:</u> Vibráfono (con arco) Xilófono Crótalos Cencerro Woodblock Bombo de pedal Tom-tom Caja Pandereta Triángulo 2 roto-toms Bongos</p>

El compositor Nuno Peixoto compone en 2013 *Urb to B* para dúo de percusión. La obra fue un encargo de *Talea et alia*, formado por Rui Sul Gomes y Nuno Aroso. El interés del compositor por presentar una obra en Brasil compuesta utilizando características sonoras pertenecientes a la ciudad de Oporto (Portugal), Peixoto compone la pieza a través de la extracción de datos proporcionados por el software Urb. Esta herramienta es utilizada por el compositor tanto a nivel de la estructura de la obra, como para proporcionar alturas (notas musicales) y figuras rítmicas. Antes de esta configuración, Peixoto pretendió capturar las particularidades de cada punto de escucha que caracteriza y representa la ciudad de Oporto.

A nivel de estructura, el compositor utiliza únicamente datos pertenecientes a tres puntos de escucha (de los cinco posibles en el *Software Urb*). Estos son: *Casa da Música*, *Oliveira Monteiro/Rua da Boavista* y *Sá da Bandeira/Mercado do Bolhão*.

A – Casa da Música: c.1 – 22

Puente I: c. 23 – 24

B – Oliveira Monteiro/Rua da Boavista: c. 25 – 100

Puente II: c. 101 – 106

Desarrollo 107 – 128

D – Oliveira Monteiro/Rua da Boavista: c. 129 - 150 (fim)³⁸

³⁸ Información obtenida a partir del email del compositor Nuno Peixoto. Ver ANEXO III: 118-19.

Título	Trust/Tryst
Compositor	Luís Salgueiro
Año de composición	2013
Duración aproximada	11'
Fecha de estreno	15 de Marzo de 2014
Lugar de estreno	Auditorio Viana da Mota de la ESML (Escola Superior de Música de Lisboa)
Estrenada por	Sforzanduo (Miguel Filipe y Tomás Moital)
Dedicatoria	Sforzanduo (Miguel Filipe y Tomás Moital)
Electroacústica	No
Grabación	Grabación del estreno, en posesión del compositor
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	luisgsalgueiro@gmail.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	Temple Blocks Caja Bongos (2) Congas (2) Bombo Plato suspendido Plato chino Tam-tam Vibráfono Marimba

"Trust — firm belief (...) in the strength of someone or something.

Tryst — a private, romantic rendezvous between lovers." ³⁹

La obra se divide en estos 2 movimientos (que pueden ser eventualmente interpretados por separado). El primero es para instrumentos de altura indefinida, y el segundo, para marimba y vibráfono.

El motor principal de las piezas es el trabajo sobre los conceptos de tiempo musical, pulsación y forma, a partir de las reflexiones sobre la escritura de Gérard Grisey (en particular sus ideas sobre las propiedades de la repetición y los diferentes grados de periodicidad) y Curtis Roads (sobre las diferentes escalas temporales, en este caso las que son aplicables a música instrumental)

Así, busqué un uso estructural de la manipulación de la pulsación y, particularmente, en la relación de afirmación o negación de la misma. ⁴⁰

³⁹ *Trust* (confianza): una creencia fuerte (...) en la fuerza de alguien o algo.
Tryst (cita): una cita privada y romántica de los amantes.

⁴⁰ Texto proporcionado por el compositor Luís Salgueiro. Ver ANEXO III: 76-9.

Título	Sounds of an annoyed person
Compositor	André Santos
Año de composición	2013
Duración aproximada	7' 30''
Fecha de estreno	15 de Marzo de 2014
Lugar de estreno	ESML (Escola Superior de Música de Lisboa)
Estrenada por	Sforzanduo (Miguel Filipe y Tomás Moital)
Dedicatoria	No
Electroacústica	Si, soundtrack with visual click played by computer
Grabación	https://www.youtube.com/watch?v=Et7zRfaZ8Xs
Partitura	Scherzo Editions: http://www.scherzoeditions.com/webshop/?product=sounds-of-an-annoyed-person-for-two-percussionists-and-electronics-andre-santos
Contacto del compositor	www.andre-santos.com/aryasoto@gmail.com
Revisiones/alteraciones	No
Instrumentación	<p><u>Percusión 1:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Marimba (baquetas blandas con la cabeza de goma) - 5 platos diferentes (con la parte de atrás de la baqueta de goma) <p><u>Percusión 2:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Vibráfono (baquetas de lana) - Marimba (baquetas de goma blanda)

11

mf *f* *p subito* *molto cresc.*

mf *f* *p subito* *molto cresc.*

Fig. 32: Fragmento de la obra *Sounds of an annoyed person*.

Título	Anteartefacto viento primo
Compositor	Fabià Santcovsky (Barcelona, 1989)
Año de composición	2013
Duración aproximada	8' 30 "
Fecha de estreno	Julio de 2013
Lugar de estreno	Teatro Helena Sá e Costa, Oporto (Portugal)
Estrenada por	Arena Dúo de Percusión (Manuel Alcaraz y Alejandro Tarrero)
Dedicatoria	Arena Dúo de Percusión
Electroacústica	No
Grabación	
Partitura	No editada. En posesión del compositor.
Contacto del compositor	fabí.santresc@gmail.com
Revisiones/alteraciones	No hay revisión
Instrumentación	<p><u>Percusión 1:</u></p> <p>Timpani (30'', re1 la1) Plato grande / <i>Large cymbal</i> Campanas tubulares (ossia: vibráfono) / <i>Tubular bells (ossia: vibraphone)</i> –Cascabeles / <i>Sleigh bells</i> Cajita de música a manivela / <i>Small music box with crankshaft</i></p> <p><u>Percusión 2:</u></p> <p>Gran Cassa Tam tam (grande) / <i>Tam tam (large)</i> Plato mediano / <i>Médium size cymbal</i> 2 Triángulos (diferentes tamaños, “agudo” y “muy agudo”) / <i>2 Triangles (different sizes, “high” & “very high”)</i></p>

Anteartefacto viento primo fue un encargo de *Arena Dúo de Percusión* (formado por Manuel Alcaraz y Alejandro Tarrero) para el recital del primer año de *Master en Performance* en la ESMAE (Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo). El estreno tuvo lugar en el *Teatro Helena Sá e Costa* de Oporto (Portugal) junto a un programa con piezas de J. María Sánchez Verdú, João Pedro Oliveira y Ted Holt.

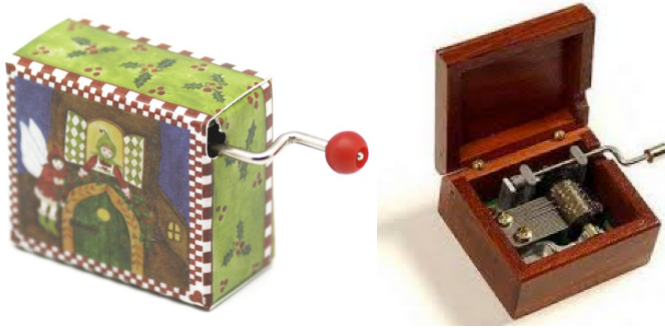


Fig. 33: Cajitas de música. Música del bolero de M. Ravel y de la película *Amarcord*, de Federico Fellini.

La pieza fue escrita para un set up inusual. La utilización de cascabeles y de 2 pequeñas cajitas de música otorga a esta obra una sonoridad especial, combinada con triángulos de diferentes tamaños, timbales, campanas tubulares, platos, bombo y tam-tam. La escritura es muy delicada, preciosista, y juega con la transición y sucesión de diferentes motivos que pasan de un percusionista a otro. El hecho de los *setups* estar separados, en estéreo, crea un efecto especial para el público.

Con la primera versión de la pieza, el compositor adjuntó un *ossia* preparado para giras, sustituyendo las campanas tubulares por vibráfono. Asimismo, este *ossia* ofrece dos posibilidades: vibráfono de 3 octavas (el más usual) y vibráfono de 4 octavas.

OSSIAS: para vibráfono (de 4 o 3 octavas) en vez de campanas tubulares
motor siempre apagado

Fig. 34: Ejemplo de *ossia* en la obra *Anteartefacto viento primo*.

En las páginas introductorias a la propia partitura, Santcovksy propone una disposición para los instrumentos del percusionista I:

*Disposición del set: timpani, plato y pequeña percusión dispuesta en la línea frontal. Campanas tubulares en un lateral o a la espalda del intérprete; en caso de usar vibráfono, situarlo lateralmente a la izquierda (con el registro agudo a la altura de la línea).*⁴¹

El compositor escribió la partitura a mano, utilizando un pentagrama tradicional para cada uno de los dos intérpretes. En él, cada instrumento corresponde a una línea o espacio diferentes, aspecto que el compositor indica previamente sobre el transcurso de la música. En algunas determinadas secciones, a escritura se dificulta debido a la densidad de instrumentos, y el compositor se ve obligado a reestructurar algunas de las posiciones en el pentagrama, con el fin de facilitarle la lectura al intérprete. Los diferentes tipos de baquetas, escobillas, *superballs*, etc. que aparecen en la partitura aparecen también indicadas de diferentes maneras.

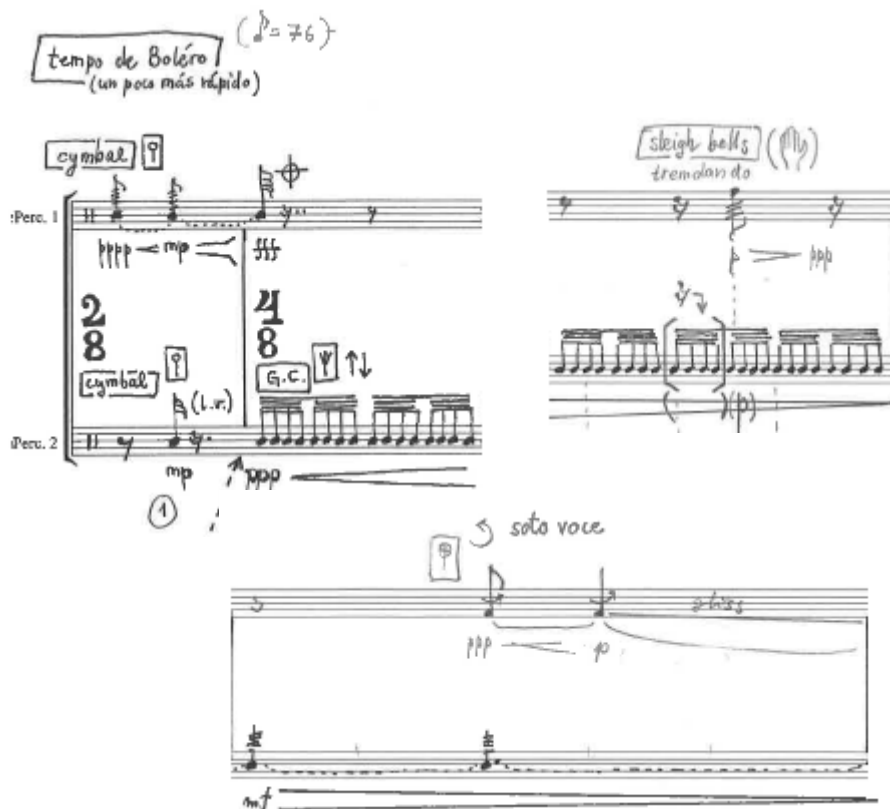


Fig. 35: Indicaciones en la partitura de baquetas blandas, escobillas, tocar con la mano en los cascabeles y utilización de baqueta *superball*.

⁴¹ Texto proporcionado por el compositor Fabià Santcovsky.

El compositor escribió este poético texto en la partitura de *Anteartefacto viento primo*, para una mejor comprensión de la obra y de sus intenciones:

Ruido que toma forma, se conforma signo y casi palabra.

Viento que hablará.

Viento discreto, nada quebrada que apenas llega a decir: interrumpido, hasta pareciera contener un mensaje. Impresión de secreto e impresión de diálogo. Como si quisiera agarrar y hacer mío ese viento.

Esa articulación sutil del objeto extraño, murmullo o susurro, vago y variado; tal como verbo o palabra dichos una y otra vez hasta lo incomprensible, o rescatados de la repetición para devolverles o regalarles un sentido. Operación de escala ínfima, casi nimiedad; en sus matices se intuye un principio de lenguaje. Cripsis que lleva a un descifrar obligado, que procura miedo a quienes les asusta el otro, el silencio y la pregunta.

¿Acaso puede traerse algo?

Se convertirá en nombre, y también en variación. Nombre que se deforma y se impregna allá donde se dispara. Un amigo jamás conocido que se convierte en paso.

¿Y cómo se logra articular la escucha? Situar el oído en punto y punto. Combinar calidad y significado, efecto e idea. Fórmula de traslado de un oír a otro. Pura perspectiva sin retorno, que cambia, que traduce, que desvela.

Lo que puede ser, lo que parece y lo que deviene.

Con todo, he aquí el relato de un mecanismo que se atisba. Y apenas agarra uno con fuerza su secreto.

El terminar de un escribir: en la medianoche de la obra, quizá, acaba por llegar la maestría. Visita tardana, generará como mucho algún rastro o cicatriz en este puño. La vista atrás revela una estela invertida. Receloso desinterés en toda destreza y herramienta conquistada a la postre de un ciclo; una llamada no a tiempo respondida que genera desencanto. Éste es el sendero de quien se descubre para sí mismo una técnica. Pasados los días, resurge el valor de haber escarbado la nada en busca de la acción compositiva.

Lugares de lógica que se acumulan: ¿para ser revisitados o para que cristalicen y trasluzcan vagamente en la acción del futuro?

Donde hay discontinuidad hay camino.

En su reverso, un artefacto generado queda escondido oscuro. Existe una dimensión paralela en la que lo controlo todo. ¿Acaso merece ser desvelada?

Puro limbo aquel lugar de felicidad irreconocible para aquél que intenta crear.

Cada música está de algún modo contenida en una caja.

Y el compositor, a fin de cuentas, gira manivela

Título	Mare
Compositor	Cláudio Cruz
Año de composición	2014
Duración aproximada	10'
Fecha de estreno	15/3/2014
Lugar de estreno	Auditório Vianna da Motta
Estrenada por	Sforzanduo (Miguel Filipe y Tomás Moital)
Dedicatoria	Sforzanduo (Miguel Filipe y Tomás Moital)
Electroacústica	No
Grabación	Si (grabación del estreno y grabación para Radio Antena 2 de Portugal). En posesión del compositor
Partitura	Si, en posesión del compositor
Contacto del compositor	ccruzctbx@gmail.com / 918665630
Revisiones/alteraciones	Si
Instrumentación	Vibráfono Marimba

Sem chegarem a ser uma memória, as imagens sonoras do mar dos Açores estão sempre presentes mas, ao mesmo tempo, distantes. ⁴²

Yo tengo una gran conexión con el mar, por ser azoriano pero también por que cuando estoy allí, especialmente en el verano, paso mucho tiempo dentro del agua.

Esta pieza retrata tres partes de esa conexión por así decirlo. La primera tiene que ver con la contemplación del mar y de las varias imágenes sonoras que se quedan en la memoria. La segunda tiene que ver con las actividades que practico, pesca submarina, nadar, pescar. La tercera y última, es una especie de mirada sobre lo que se hizo en el mar y aquello que se hará en el mañana, un nuevo día en el agua. De ahí el final, como una especie de narrativa abierta. Las alteraciones de movimiento, los varios mosaicos de la obra, las variaciones dinámicas y la exploración de los timbres, tienen que ver con dicha variedad de experiencias y sonoridades que el mar me proporciona. ⁴³

Mare

Cláudio Cruz
(2014)

Tranquilo
♩ = 50 - 54

arco

Vibrafone

p

Marimba

mf

Fig. 36: Compases iniciales de *Mare*.

⁴² "Sin llegar a ser una memoria, las imágenes sonoras del mar de las Azores están siempre presentes pero, al mismo tiempo, distantes".

⁴³ Texto proporcionado por el compositor Cláudio Cruz. Ver ANEXO III: 64-66.

Título	Falstaff
Compositor	Miguel Sobral Curado
Año de composición	2014
Duración aproximada	7' 30"
Fecha de estreno	Marzo de 2014
Lugar de estreno	Escola Superior de Música de Lisboa
Estrenada por	Sforzanduo (Miguel Filipe e Tomás Moital)
Dedicatoria	Sforzanduo (Miguel Filipe y Tomás Moital)
Electroacústica	No
Grabación	Disponible en www.youtube.com
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	miguel.curado@gmail.com
Revisiones/alteraciones	2
Instrumentación	<p><u>Percusión 1:</u> Marimba Tam-tam 2 Tom-toms 2 Woodblock Triángulo 2x Plato Suspendido</p> <p><u>Percusión 2:</u> Vibráfono Bombo 2 Tom-toms Bongos Cencerro 2 gongs (Eb/B si es posible) 2 platos suspendidos</p>

Falstaff es la primera obra escrita por el compositor Miguel Sobral curado en el contexto de la ESML (Escola Superior de Música de Lisboa), como alumno de composición. La obra marca la transición entre su formación como percusionista y su nuevo camino como compositor.

La obra llega con la admiración y adoración del compositor por el teatro. La pieza está escrita para dos percusionistas, con una narrativa deconstructiva basada en el personaje “Shakespeariano” de Falstaff. Sir John Falstaff es uno de los personajes cómicos de la obra de Shakespeare, apareciendo en 3 de sus piezas. Es un caballero gordo, fanfarrón y cobarde, alegre acompañante del Príncipe Enrique de Gales (futuro Rey Enrique V) que con su espíritu de borrachín, guía al príncipe Hal por un camino de robos y crímenes. *Falstaff* representa, para la regencia, desorden, insolencia y anarquía, siendo una figura desaprobada por Enrique IV, padre de Hal, y más tarde por el propio Hal, quien acaba por denunciarlo y apresararlo.

No obstante, la obra busca, más que un discurso programático, una imagen narrativa de la manera de ser del personaje, y libre de una evolución temporal.

Un estado de espíritu ⁴⁴

Falstaff
For 2 Percussionists
(dedicated to Sforzanduo)

Miguel Sobral Curado

Percussion 1

Percussion 2

Vib.

Poco meno mosso (♩ = 65)

Rim Shot

Fig. 37: Compases iniciales de *Falstaff*.

⁴⁴ Texto cedido por el compositor Miguel Sobral Curado para la realización de este catálogo. Ver ANEXO III: 61-63.

Título	Between lines
Compositor	Francisco Fontes
Año de composición	2014
Duración aproximada	5'
Fecha de estreno	22-5-2015
Lugar de estreno	Auditório Vianna da Mota, ESML
Estrenada por	Rui Pinto y Cristiano Rios
Dedicatoria	-
Electroacústica	-
Grabación	En posesión del compositor
Partitura	En posesión del compositor
Contacto del compositor	franciscofontes45@gmail.com/917167601
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	Marimba y vibráfono

Between lines es una obra que pretende explorar la variación y conjunción de diferentes tipos de colores y ambientes a través de las potencialidades tímbricas, armónicas y melódicas de la marimba y el vibráfono. El primer movimiento yuxtapone un material rítmico mecánico y repetitivo que está presente durante todo el movimiento, con otro material más melódico de carácter improvisado. Estos materiales están presentes en los dos instrumentos, quienes crean una especie de “conflicto”, es decir: cuando uno está en un momento melódico, el otro está en un momento rítmico. En el segundo movimiento los dos intervinientes siguen una línea más uniforme, con una mayor pendiente armónica que melódica. Al contrario del primer movimiento, éste tiene un tempo lento y un carácter más contemplativo.⁴⁵

II

Slow but Fluent ♩=60

Marimba

Vibraphone

f *ppp* *f* *ppp* *f*

f *ppp* *f* *ppp* *f*

Ped. *Ped.* *Ped.*

Fig. 38: Fragmento del segundo movimiento de *Between lines*.

⁴⁵ Comentario del compositor Francisco Fontes. Ver ANEXO III: 100.

Título	Suite manga
Compositora	Amparo Piñol
Año de composición	2015
Duración aproximada	8'
Fecha de estreno	22 de agosto de 2015
Lugar de estreno	Reial Cercle Artístic de Barcelona
Estrenada por	Tulam Duo
Dedicatoria	-
Electroacústica	-
Grabación	-
Partitura	En posesión de la compositora
Contacto del compositor	0034670254376/ amparo_pg@hotmail.com
Revisiones/alteraciones	-
Instrumentación	Marimba y vibráfono

La pieza *Suite manga* fue compuesta originalmente para piano y tenía un sentido didáctico, cada pequeño movimiento de esta suite aborda una dificultad distinta y da indicaciones específicas para su aprendizaje y superación. El título de la pieza hace referencia a su sabor oriental y trata de una historia de amor adolescente. La compositora rehízo la versión especialmente para el dúo de percusión *Tulam duo* la interpretara. La pieza se compone de ocho pequeños movimientos, con títulos muy sugerentes:

Nuvols de papel d'arròs. Expresivo. Igual que los preludios hacían en el barroco introduciendo la armonía de toda la suite, este primer movimiento tiene una función muy precisa que es la de introducirnos en la atmósfera de la suite manga, evoca un cielo rosado, es el mismo color que se consigue en la pintura manga utilizando los rotuladores copic, que imitan el degradado de las acuarelas. El sonido pinta el escenario. Sentido didáctico: Pasar el pulgar sin abrir el codo.

Una mirada d'abisme. Llet i nata. Misterioso. E insistente, imposible de obviar. la dificultad técnica estriba en el separar sin que llegue a ser picado. Es la mirada del chico, Seichi, la que pone en marcha todo el mecanismo.

Un cor de Farina de guix. Miyaki. Latente. Es el latido de ella. A través de la polarización de ciertas notas escogidas dentro de un campo armónico defectivo y la preparación con bluetack de otros sonidos en el piano se consigue el efecto de un latido. La preparación es sencillísima porque está hecha para que los niños empiecen a conocer sonidos y formas de tocar no convencionales pero a un grado de dificultad asumible y contextualizado dentro de esta gran historia de amor (diría pequeña) pero como sabéis las historias de amor nunca son pequeñas.

Escuma d'un mar de dubtes. Sigue el movimiento aleatorio de las olas del mar, el efecto fluido y ondeante en la versión de piano lo consigue el enlace perfecto de mano derecha e izquierda cuando forman las frases y en la versión de vibráfono y marimba la fusión perfecta de ambos instrumentos que a través de la técnica corporal precisa consigue que no percibamos una separación. La cuestión didáctica que ayuda a resolver esta pieza en su versión pianística sería el correcto uso del pedal para conseguir continuidad sin mezclar armonías.

Lagrimas de neu i sal. Triste y expresivo. No hay ninguna indicación técnica precisamente para que el intérprete solo se concentre en sentir.

Un fil de luna glass. Enseña como economizar la energía, como impulsar solo ciertas notas para poder ir más rápido sin tensar el resto y hacer que la música avance. En música igual que en cualquier otro lenguaje no todo el material, no todas las notas tienen la misma importancia, pues si habláramos así.....terminaríamos muy cansados y no se entendería nada. En nuestra historia d amor es la euforia que acompaña a la esperanza, es lo que acontece después de las lágrimas de nieve y sal anteriores.

Perles d'anís. Dits de fum. Esta pieza es más calmada y contemplativa, pero aun así delicada, al alumno se le da la indicación precisa de caminar de puntillas con los dedos. Se exige un plus de precaución. Y se recuerda expresamente que todos los finales de frase se tiene que suavizar, vamos avanzando entre disonancias y melodías de un profundo sabor oriental.

Salt mortal d'una galeta de xocolata. Trabajar con niños y adolescentes me ha permitido darme cuenta de dos cosas. Una. Tienen poca capacidad de concentración por lo que es mejor concentrar en poco tiempo lo que necesitas enseñarles pero con una precisión técnica extrema y dos. Tienes que conseguir su atención. No se me ocurrió mejor título para explicar los saltos de gran distancia. Esta pieza en nuestra historia es un acto de coraje, un salto mortal, un final o un principio, por un lado la indefinición da margen a la mente para que imagine libremente qué pasa después. Y por el otro lado sin que el alumno ni siquiera se de cuenta, se le grava en la memoria muscular el modo correcto de abordar cualquier desplazamiento en la tesitura del instrumento. O sea la esencia de la técnica pianística rusa en 20 segundos.⁴⁶

⁴⁶ Texto proporcionado por la compositora Amparo Piñol. Ver ANEXO III: 110-14.

Biografía de los intérpretes responsables del estreno:

Tulam Duo:

Tulam Duo surgió en 2002 de la mano del profesor David Guillamón, quien seleccionó a dos de sus alumnos para participar en concursos de música de cámara. Desde entonces, el conjunto ha colaborando conjuntamente en otras formaciones de cámara hasta llegar al grado superior de música, donde la formación decidió retomar el dúo de una forma más profesional. El motivo principal era desprender el aura del mundo de la percusión, siempre ligada al ritmo. *Tulam Duo* quiso mostrar otro punto de vista, eligiendo la marimba y el vibráfono como instrumentos propios. Aunque bastante eclécticos en su repertorio, el dúo pretende acercar los instrumentos al público, y ello les obliga a ceder terreno ante la música más actual. No obstante, este hecho no significa que la formación no interprete obras contemporáneas, sino que dosifican los géneros para crear variedad. En palabras de Miguel Ángel Forner, miembro del dúo: *“No creo que seamos unos grandes contribuidores al panorama actual de la música contemporánea, pero no pretendemos dar la espalda”*. ANEXO III: 109.

Conclusiones

Una de las conclusiones generales del trabajo es la diversidad encontrada. Esta diversidad se encuentra en varios aspectos. Por un lado, la variedad de corrientes encontrada, tal vez motivada por la tendencia cada vez más evidente por parte de los compositores de buscar su formación en diversos centros extranjeros. A diferencia de otras escuelas, como por ejemplo la escuela francesa que surgió del IRCAM⁴⁷, el estudio realizado con las piezas del catálogo no parece apuntar para la existencia de una escuela ibérica; ni siquiera española o portuguesa.

Asimismo, este hecho se concluye de la observación de las piezas incluidas en el catálogo. Podemos encontrar piezas completamente diferentes en cuanto a técnicas compositivas, instrumentación, etc.⁴⁸ y por ello resulta muy complicado establecer aspectos comunes entre las obras incluidas en el catálogo. Algunas de las piezas utilizan electroacústica, otras muestran *setups* no convencionales. Otras exploran el aspecto teatral, y todas y cada una de ellas están inspiradas en temas muy diferentes. Se pueden encontrar obras influenciadas por el flamenco, la poesía, las músicas no europeas, y la Antigüedad, entre muchos otros temas.

Tan sólo se puede establecer una línea común entre muchas de ellas: la instrumentación. Por un lado, existen un gran número de obras escritas para dúo de láminas, muchas para dúo de marimbas, y también para dúo de marimba y vibráfono, instrumentos que se complementan de una forma extraordinaria. Por otro lado, las obras escritas para multipercusión utilizan en su mayoría *setups* grandes, aunque con instrumentos muy diferentes en cada uno de ellos.

El desarrollo del repertorio para percusión en los últimos años, y la gran producción de obras escritas desde aproximadamente el año 2005, tiene que ver directamente con la existencia de formaciones que acompañan esta producción. La formación de nuevos percusionistas de alto nivel, la creación de un gran número de dúos y *ensembles* de percusión, ha propiciado la producción de la música para percusión en la Península Ibérica. Sin ellos, no hubiera sido posible crear y estrenar tanto repertorio. Esto se evidencia en los cuestionarios realizados para este trabajo. Ver ANEXO (II/4/Martínez/2) y (II/9/García/2).

⁴⁷ IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique), fundado por el compositor Pierre Boulez en 1969 en París.

⁴⁸ El conexión con esta idea, ver (ANEXO II/3/Bernat/2) y (II/14/Fussion/2).

La creación de este catálogo, que espera ser un documento útil para el futuro, ha sido muy enriquecedora. Me gustaría que este escrito fuera un punto de partida para una recopilación de música ibérica para dúo de percusión que se debe ampliar con el paso de los años. A través del trabajo y del contacto con multitud de compositores e intérpretes relacionados de una forma u otra con el mundo de la percusión, ha surgido interés por parte de algunas personas en el tema escogido para este trabajo, y asimismo curiosidad por consultar el catálogo. Este aspecto me lleva a pensar que el futuro uso del catálogo por parte de los intérpretes ibéricos (y extranjeros interesados en nuestro repertorio) nos va a llevar a una mayor agilización de la música escrita para este tipo de formación, y a una mayor comunicación entre España y Portugal, a veces encerrados en sus propios mundos.⁴⁹ Una agilización y comunicación que sólo podrá hacer bien a la relación entre los dos países vecinos y hermanos.

Por último, esta tesis pretende ser un trabajo abierto para el futuro, ya que el estudio ha sido enfocado desde un punto de vista bastante sociológico. Por tanto, queda abierta la posibilidad de ahondar más detenidamente en las características de la música y en aspectos interpretativos. Esta idea se podrá desarrollar mediante una ampliación futura del catálogo, así como con un trabajo más directo con los intérpretes (y no tan enfocado a la parte compositiva), creando así un “triángulo” entre compositores, intérpretes, e investigador. Este hecho daría ciertamente un punto de vista más completo a cada una de las obras del catálogo.

⁴⁹ La mayoría de los músicos españoles encuestados afirma no estar al corriente del panorama de la música contemporánea en Portugal. En conexión con esta idea, ver ANEXOS (II/2/Llorens/5), (II/4/Martínez/5), (II/7/Moussiegt/5), (II/9/García/5), (II/10/García del Valle/5), (II/11/López Estelche/5), (II/12/Ramírez/5), (II/13/Fernández Ezquerro/5) y (II/14/Fussion/5).

Bibliografía

Libros:

BLADES, JAMES (1974) *Percussion Instruments and their History*. London: Faber & Faber.

BUGG, DORAN (2003) *The role of turkish percussion in the history and development of the orchestral percussion section*. Graduate Faculty of the Louisiana State University.

CRUZ RODRIGUEZ, JOSÉ; LARA, INÉS; LURIA, JORDI (2002). *Cinco Siglos de Música Inmortal. Crónica de la Música. Auditórium vol. 1. Editorial Planeta S.A. Barcelona 2002*

FORD, ANDREW. TÉLLEZ, JOSÉ LUIS (2006). *Música presente, perspectivas para la música del siglo XXI*. Fundación Autor- Sociedad General de Autores y Editores. ISBN 978- 84-8048-693-4

PINHO VARGAS, ANTÓNIO (2011). *Música e poder*. Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu. Coimbra. Edições Almedina. SA. ISBN 978-972-40-4436-1

PINTO RIBEIRO, ANTONIO (2007). *“Arte” in Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta anos; 1956-2006 ed. A. Barreto Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian*

RAMADA, MANEL (2000). *Atlas de percusión*. Valencia. Rivera Editores.

SCHICK, STEVEN (2006). *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. University of Rochester Press ISBN: 1580462146.

Artículos:

LEÇA, CARLOS DE PONTES. (1972). “História dum festival.: O Festival Gulbenkian de Música, de 1957 a 1970”. *Colóquio Artes*, nº 7 (Abril de 1972).

LLORENS, J. BALDOMERO (2013). "La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de Un poème batteur para percusión solo". *Espacio Sonoro*, número 29. [en línea]. Disponible en <<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2013/03/La-plasticidad-en-Francisco-Guerrero.pdf>>. Consultado el 1 de Septiembre de 2015.

LLORENS, J. BALDOMERO (2014). "Aspectos históricos de la multipercusión. Una aportación de Luis de Pablo: Le Prie- Dieu sur la terrasse". *Espacio Sonoro*, número 34. [en línea]. Disponible en <www.http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2014/09/01.-Le-Prie-Dieu-editado-11.pdf> Consultado el 1 de Septiembre de 2015.

Tesis:

MARTÍNEZ ORIO, RUBÉN (2014). *Ruido?* Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona.

GOMEZ, CAYETANO (2010). *La influencia de la música tradicional en la música contemporánea*. Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona.

Música impresa:

BASTOS, PAULO (2001) *Urban walk* [música impresa]:

BORREDÀ, ADRIAN (2007). *Cantos I* [música impresa]:

BROTONS, SALVADOR (2005). *Percepcions Percudides* [música impresa]: Brotons & Mercadal Edicions Musicals, SL.

DE PABLO, LUIS FORD (1983). *Saturno* [música impresa]: per due percussionisti. Suvini Zerboni.

GARCÍA, VORO (2007). *Figures de la ressonància* [música impresa]:

GOMEZ SOLER, SAÜL (2011). *Lenguas muertas* [música impresa]:

LÓPEZ LÓPEZ, JOSÉ MANUEL (1998). *African Winds* [música impresa]:

OLIVEIRA, JOÃO PEDRO (2011). *Kinetic Energy* [música impresa]:

RAMÍREZ, JESÚS (2011). *Tres diálogos para marimba* [música impresa]:

RUEDA, JESÚS (1998). *Perpetuum mobile* [música impresa]: para marimba y vibráfono. Barcelona: Tritó Ediciones.

SALA, OMAR (2013) *Púrpura* [música impresa]: para multi-percusión. Music Vall Edicions Musicals. Tavernes de la Valldigna.

TORRES, JESÚS (2009). *Argos* [música impresa]: para dos marimbas y dos vibráfonos. Barcelona: Tritó Ediciones.

Fuentes en línea:

AMORES GRUP DE PERCUSSIÓ (2015). *Biografía de Amores grup de percussió* [en línea]. Disponible en: <http://amoresgrupdepercussio.com/?page_id=8>. Consultada el 15 de agosto de 2015.

APARICI, SISCO (2015). *Biografía de Sisco Aparici* [en línea]. Disponible en: <<http://www.siscoaparicipercussion.com/es/biografia/>>. Consultada el 13 de agosto de 2015.

BÜNDLER, DAVID (1996). *Entrevista a Gerard Grisey* [en línea]. Disponible en: <<http://www.angelfire.com/music2/davidbundler/grisey.html>> Consultada el 10 de septiembre de 2015.

CÁMARA IZAGIRRE, AINTZANE; LARRINAGA CUADRA, ITZIAR; MORO VALLINA, DANIEL (2011). *Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51. Bibliografía temática*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18403462.pdf>>. Consultada el 12 de agosto de 2015

CASA DA MÚSICA (2013). *Drumming grupo de percussão* [en línea]. Disponible en: <<http://www.casadamusica.com/artistas-e-obras/musicos/d/drumming-grupo-de-percussao#tab=0>>. Consultada el 13 de agosto de 2015.

CENTRO NACIONAL DE DIFUSIÓN MUSICAL (2014). *Neopercusión, de ritmos urbanos y otras fuentes* [en línea]. Disponible en: <<http://www.cndm.mcu.es/es/series-2021-museo/neopercusion/span-classdate-display-singlelunes-16-marzo-2015-1930span>> Consultada el 13 de agosto de 2015.

DIARIO EL PAÍS (2008). *Fallece el compositor Ramón Barce a los 80 años* [en línea]. Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2008/12/15/actualidad/1229295601_850215.html>. Consultada el 13 de abril de 2015.

DOCE NOTAS (2009). *IV Academia Internacional de música NEXEduet* [en línea]. Disponible en: <<http://www.docenotas.com/4068/iv-academia-internacional-de-musica-nexeduet/>>. Consultada del 4 de septiembre de 2015.

ENSEMBLE, ICTUS (2015). *Biografía de Miquel Bernat* [en línea]. Disponible en: <<http://www.ictus.be/bernat>>. Consultada el 13 de agosto de 2015.

FUSSION PERCUSSION DUO. *Biografía de Fussion Percussion duo* [en línea]. Disponible en: <<http://fussionpercussionduo.com/about/>>. Consultada el 3 de septiembre de 2015.

GUERRERO GARCÍA, MARÍA HELENA. *Percusión a la turca, inicios e introducción en la orquesta* [online]. Disponible en: <<http://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd11034.pdf>>. Consultada el 10 de abril de 2015.

GUNKIAN, MIKEL (2009). “Figures de Saltanah/NEXEduet percussion duo” *Sulponticello, revista on-line de música y arte sonoro* [en línea]. Disponible en: <<http://2epoca.sulponticello.com/figures-de-saltanah-nexeduet-percussion-duo/>>. Consultada el 16 de agosto de 2015.

HIDALGO, JUAN. *Sobre Juan Hidalgo* [en línea]. Disponible en: <<http://www.juanhidalgo.com/index2.html>>. Consultada el 13 de abril de 2015.

JARQUE, FIETTA (2003). “*La percusión es el gran instrumento del siglo XX*”. *Diario el País*, 18 de Enero de 2003 [en línea]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2003/01/18/babelia/1042848402_850215.html>. Consultada el 12 de agosto de 2015.

JÁTIVA, JUAN MANUEL (2001). “El grupo Amores graba la obra integral de Llorenç Barber para percusión”. *Diario El País*, 10 de Noviembre de 2001 [online]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2001/11/10/cvalenciana/1005423503_850215.html>. Consultada el 3 de septiembre de 2015.

KONTAKTE (2008-2015). *Biografía del grupo de percusión Kontakte* [en línea]. Disponible en: <<http://www.kontakte-percusion.com/>>. Consultada el 16 de agosto de 2015.

MARCO, TOMÁS (2015). *Biografía del compositor Tomás Marco* [en línea]. Disponible en: <<http://www.tomasmarco.com>>. Consultada el 13 de abril de 2015.

MONTEIRO, FRANCISCO. (2011). “Jorge Peixinho (1940-1995) and the performative body”. *Performa '11- Encontros de Investigação em Performance*. Universidade de Aveiro. Disponible en: <<http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2011/FranciscoMonteiro.pdf>>. Consultado el 11 de Septiembre de 2015.

NEEDHAM, RODNEY. (1967). *Percussion and transition*. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/2799343>>. Consultada el 9 de septiembre de 2015.

POMPEU FABRA, UNIVERSITAT .*Fundació Phonos*. [en línea].Disponible en: <<http://phonos.upf.edu/presentacio>>. Consultada el 12 de agosto de 2015.

RECONVERT PROJECT. *Sobre reConverto Project* [en línea]. Disponible en: <<http://reconvertproject.com/about/>>. Consultada el 3 de septiembre de 2015.

REPÚBLICA CULTURAL (2010). “NEXensemble en el Festival de música contemporánea de Tres Cantos”. *Diario República Cultural*, 2 de octubre de 2010. [online]. Disponible en:

<http://elpais.com/diario/2001/11/10/cvalenciana/1005423503_850215.html>.

Consultada el 1 de septiembre de 2015.

REPÚBLICA CULTURAL (2008). "Conmemoración de los 50 años del Grupo nueva Música". *Diario República Cultural*, 15 de octubre de 2008. [online]. Disponible en: <<http://www.larepublicacultural.es/article1072.html>>. Consultada el 16 de abril de 2015.

RIPOLL, JOSÉ RAMÓN (2004). *La Generación del 51 y la renovación musical española*. [en línea]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_04/15092004_02.htm>. Consultada del 13 de abril de 2015.

SIMCO, ANDREW P. (2014). *Performing the timpani parts to "Symphonie Fantastique"*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.kettledrummer.com/wp-content/uploads/2014/11/Berlioz.pdf>>. Consultada el 12 de agosto de 2015

TEMPO DESING (2015). *Biografía de Juanjo Guillem* [en línea]. Disponible en: <<http://www.juanjoguillen.com/index.php/bio>>. Consultada el 13 de agosto de 2015.

UNIVERSIDAD DE AVEIRO. *Biografía de Simantra grupo de percussão* [en línea]. Disponible en: <http://uaonline.ua.pt/upload/med/med_1798.pdf>. Consultada el 15 de agosto de 2015.

UNIVERSIDADE DE AVEIRO (2015). *Sforzando, duo de marimbas* [en línea]. Disponible en: <<http://uaonline.ua.pt/pub/detail.asp?c=41699>>. Consultada el 3 de septiembre de 2015.

Documentos sonoros:

AMORES GRUP DE PERCUSSIÓ (2001). *Llorenç Barber*. [CD] E.G Tabalet. Alboraià (Valencia) 58' 20 ''.

RUEDA, JESÚS (2009). *Pocket Paradise* [CD] Tritó Edicions. Barcelona. 59' 10 ''.

ANEXO (en soporte digital)

ANEXO I: Entrevista a Luis de Pablo

ANEXO II: Cuestionarios

II/1 Modelos de cuestionario

ANEXO II/2: Cuestionario Baldomero Llorens

ANEXO II/3: Cuestionario Miquel Bernat

ANEXO II/4: Cuestionario Rubén Martínez Orio

ANEXO II/5: Cuestionario João Cunha

ANEXO II/6: Cuestionario João Tiago Dias

ANEXO II/7: Cuestionario Julien Moussiegt

ANEXO II/8: Cuestionario Marcel Pascual

ANEXO II/9: Cuestionario Voro García

ANEXO II/10: Cuestionario Jorge del Valle

ANEXO II/11: Cuestionario Israel L. Esteche

ANEXO II/12: Cuestionario Jesús Ramírez

ANEXO II/13: Cuestionario Nuño Fernández

ANEXO II/14: Cuestionario de Fussion Percussion Duo

ANEXO III: Mensajes de correo electrónico intercambiados con compositores e intérpretes

